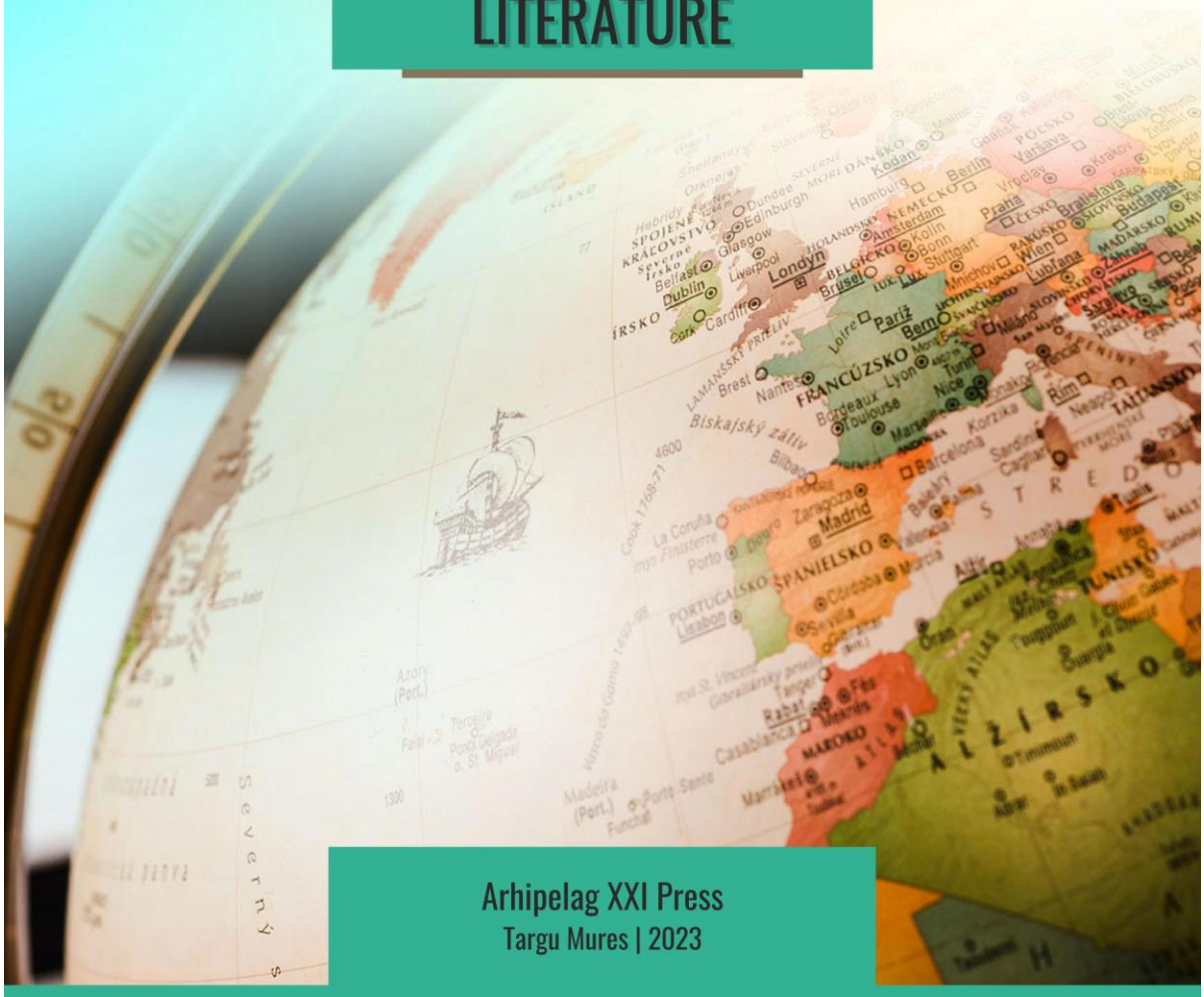
Iulian Boldea
(Editor)

Identities in the spotlight. Dialogue in a global world

LITERATURE



Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2023

Date: 20-21 May 2023

Location: „DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureș

IDENTITIES IN THE SPOTLIGHT. DIALOGUE IN A GLOBAL WORLD

Section: Literature

ISBN: 978-606-8624-18-1

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: ”Arhipelag XXI” Press, Tîrgu Mureş, 2023

Tîrgu Mureş, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Contents

ANA BLANDIANA. METAMORPHOSIS OF PROSE 9
Iulian Boldea 9
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 9
CONFLICT AND NEGOTIATION OR THE WISE MAN'S QUARREL WITH THE WORLD (DIMITRIE CANTEMIR) 15
Maria-Mina Rusu 15
Prof., PhD, ,,Apollonia" University of Iași 15
THE RE-SEMANTISATION OF MYTHOLOGY IN CHILDREN'S LITERATURE 21
Nicoleta Crînganu 21
Assoc. Prof., PhD, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 21
ATYPICAL WOMEN IN SCHOOL LITERATURE 27
Nicoleta Crînganu 27
Assoc. Prof., PhD, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 27
AGLAJA VETERANYI. DEFEATED BODY, TRAUMA AND PATHOLOGIC IMAGINARY IN *THE SHELF OF LAST BREATHS* 34
Emanuela Ilie 34
Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 34
EMINESCU IN MIRCEA ELIADE'S VISION 44
Rodica Brad 44
Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu 44
BACOVIA'S POETRY – THE ANTI-SPRING OF ROMANIAN POETRY 54
Alina Barbu, Raluca Apostol-Mates 54
Associate professor PhD, Constanta Maritime University, Senior lecturer PhD, Mircea cel Batran Naval Academy 54
TURGHENIEV'S INFLUENCE IN THE CROATIAN REALIST PROSE 70
Maria Lațchici 70
Lecturer, PhD, University of Bucharest 70
THE POETRY OF LIFE DURING TIMES OF WAR: LEE, DURELL AND FERMOR 78
Lucreția-Dorina Loghin 78
Lecturer, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 78
DES ÉCHOS DU BALZACIANISME À L'ÉPOQUE DE 1848 - CHEZ VASILE ALECSANDRI, LE PROSATEUR 88
Mihaela-Claudia Popescu 88
Lecturer, PhD, University of Craiova 88

THE SUBVERSIVENESS OF LITERARY HISTORY 97
Nicoleta Sălcudeanu 97
Scientific Researcher, PhD, ,,Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș 97
AT THE CONFLUENCE BETWEEN LITERATURE, PAINTING, MEDICINE AND POLITICAL MILITANTISM 101
Mirela Radu 101
Lecturer, PhD, "Titu Maiorescu" University 101
MIHAIL SADOVEANU'S WORK, BETWEEN SAMANATORISM AND SOCIALIST REALISM 108
Iulian Băicuș 108
Lecturer, PhD, University of Bucharest 108
GRAHAM SWIFT'S SHORT STORY BLUSHES: A CONFESSION 130
Irina-Ana Drobot 130
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 130
THE ORPHAN IN INTERWAR LITERATURE. OTILIA MĂRCULESCU'S CASE OR THE SHORTCOMINGS OF MULTIPLE PATERNITY 138
Alina Maria Nechita 138
Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 138
THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING POETRY IN SCHOOLS DURING THE COMMUNIST REGIME 148
Cosmina – Octavia Cristescu 148
Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 148
THE 1980S SHORT PROSE 156
Cristina Furtună 156
Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgoviște 156
DECODING THE MYTHS FOR TEACHING LANGUAGES ONLINE 165
Dana Carmen Zechia 165
Lecturer, PhD, „Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța 165
CARLO GOLDONI- IL RIFORMATORE DEL TEATRO ITALIANO 170
Victor-Andrei Cărcăle 170
Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 170
THE CLUB - A BRAND OF BRITISH CULTURE: A PHILOSOPHICAL APPROACH 177
George Costin Rusu 177
Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 177

À LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ DANS LA REVUE `L'AMI DES ENFANTS` 187
Maria-Nicoleta Ciocian 187
Assist. PhD, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 187
HOMO POLITICUS IN CONTEMPORARY PROSE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA 200
Galina Anițoi 200
Scientific Researcher, PhD, „Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Republic of Moldova 200
ELEMENTS OF CULTURAL HERITAGE: CEMETERIES. A TOPONYMIC ANALYSIS OF THEM 209
Iustina Nica (Burci) 209
Scientific Researcher II, PhD, "C.S. Nicolăescu-Plopşor" Scientific Research Institute, Romanian Academy, Craiova 209
IRONY AND SELF-IRONY IN BESSARABIAN PROSE AFTER 1990 221
Constantin Ivanov 221
Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" 221
THE PATTERNING OF SOCIAL DIFFERENCES IN LANGUAGE. THE FIELDWORK FOR DARE 229
Carmen – Mihaela Potlog 229
PhD, „Ioan Ciurea" Secondary School, Suceava 229
CHRISTIAN LITERATURE AND THE ELEMENTS OF QUALITY WRITING 234
Carmen Gabriela Popa 234
PhD 234
ALTERNATIVES FOR INTERPRETING THE MEDICAL TEXT FROM ITALIAN INTO ROMANIAN 242
Carmen Gabriela Popa 242
PhD 242
AUTOBIOGRAPHICAL GAMES IN ALAIN ROBBE-GRILLET'S ROMANESQUES 248
Alina-Cornelia Musat 248
PhD, University of Craiova 248
ASSIA DJEBAR BETWEEN LOVE AND WAR 255
Otilia-Maria Cojocaru 255
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 255
SENSITIVE EDUCATION IN THE VISION OF MRS. DE GENLIS: ROLE OF TOUCH IN THE NOVEL "ALPHONSINE OR MATERNAL TENDERNESS 265
Ecaterina Foghel, Anjela Coşciug 265
PhD Student, Assoc. Prof., PhD, „Alecu Russo" State University of Bălţi, Republic of Moldova 265

MODELS OF FEMININITY IN THE TRANSITION FROM PATRIARCHY TO MODERNITY 275
Oana Loredana Biţu (Diaconu) 275
PhD Student, University of Pitești 275
THE MEANINGS OF CRISIS IN THE LITERATURE OF THE 2000S 283
Ionuța Ilieș 283
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 283
THE CRISIS OF THE COUPLE IN THE NOVEL ”LUMINIȚA, MON AMOUR” BY CEZAR PAUL-BĂDESCU . 287
Ionuța Ilieș 287
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 287
VASILE ALECSANDRI’S PERSONALITY AND CREATIVE ACT 293
Oana Bădăluță 293
PhD Student, University of Bucharest 293
READING SPACES – THE LIBRARY. THE LIBRARY IN MIRCEA ELIADE’S INTERWAR NOVELS 315
Anca Pînzariu (Boldea) 315
PhD Student, University of Bucharest 315
DREAMS, TRAUMA AND PROBLEMATIC IDENTIFICATION IN THE SOPRANOS 327
Andrei Zamfir 327
PhD Student, „Ovidius” University of Constanța 327
AMNESIA: SHIELD AGAINST RECALL IN SCRISORI CĂTRE MONALISA 337
Andreea-Corina Batori 337
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 337
THE LITERARY FOLKLORE OF THE ROMANIANS IN SERBIAN TIMOC 344
Cristian Colonelu 344
PhD Student, University of Craiova 344
A DIFFERENT KIND OF DUTY: LOVE DURING WARTIME. INFIDELITY AND TRAUMA AGAINST THE BACKDROP OF WORLD WAR I 348
Iuliana-Gabriela Blăjan (Popa) 348
PhD Student, „Lucian Blaga” University of Sibiu 348
HYBRIDITY, REVERSE MIGRATION & TRANSCULTURAL IDENTITY FORMATION IN AMERICANAH (2013)
Georgeta Movilă (Matei) 361
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 361
ETHNO-FOLKLORIC REPRESENTATIONS IN ART OF DECORATING EGGS AT HUTSULS FROM BUKOVINA
Constantin-Andrei Pătrăucean 371
PhD Student, „Ştefan cel Mare” University of Suceava 371

THE ROMANIAN POSTMODERNISM 378
Gabriela Elena Stavăr (Condrea) 378
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 378
THE 80's GENERATION 384
Gabriela Elena Stavăr (Condrea) 384
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 384
TYPES OF SUICIDE IN LITERATURE 396
Bianca-Daniela Kopoșciuc (Pop) 396
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 396
SATIRICAL PROCEDURES IN ION HELIADE RĂDULESCU' S WORK 402
Ionela-Leontina Floroiu (Dănuț) 402
PhD Student, University of Pitești 402
ESCAPISM IN THE PRE-RAPHAELITE DOCTRINE 410
Maria Cristina Fulop 410
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 410
THE NARRATOR - IDENTITY AND EXISTENCE OR HYBRID FORMULAS OF NEO-GOTHIC AND POSTMODERNISM IN DORA PAVEL'S NOVEL – CRUSH 417
Ioan Alexandru Murar 417
PhD Student, University of Pitești 417
DANIIL SANDU TUDOR – METAMORPHOSES 426
Ioana Iordache 426
PhD Student, University of Pitești 426
REVOLT IN PANAIT ISTRATI'S WORK 434
Lucia-Maria Chitul (Mocanu) 434
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov 434
ARCHETYPAL PATTERNS IN FANTASY LITERATURE FOR CHILDREN 443
Manuela Varga 443
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 443
LANGUAGE AS SURVIVAL PASSPORT OF THE ROMANIAN WRITER IN EXILE, IN "JURNAL SUEDEZ", BY GABRIELA MELINESCU 450
Maria Dobrinoiu 450
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 450

DISCOURSE IDENTITY AND IDENTITARY DISCOURSE IN GABRIELA ADAMEȘTEANU'S *LOST MORNING*
Mariana Mogoș 456
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 456
ION D. SÎRBU- PETRILEAN STORIES 466
Maria Andreea Rasoveanu (Pădurean) 466
PhD Student, University of Pitești 466
E.M.CIORAN'S PARADOX OF GOODNESS 472
Marinela-Alexandra Popa (Enache) 472
PhD Student, University of Craiova 472
THE SEMANTIC OF EMOTIONALITY IN DUILIU ZAMFIRESCU' POETRY 478
Roxana Florina Căprescu (Nicuț) 478
PhD Student, University of Pitești 478
MODERN AND TRADITIONAL ELEMENTS OF FEMALE CHARACTER ANALYSIS IN WAR AND PEACE 486
Ruxandra-Victoriția Ursa 486
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 486
THE PSYCHOLOGICAL PROFILE OF THE PERIPHERY IN THE NOVEL *MARA* 493
Felicia Mich 493
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 493
WIND AS A MITO-SYMBOLIC REPRESENTATION IN THREE FOLK FAIRY TALES FROM BUCOVINA 497
Sergiu Crăciun 497
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 497
UNDENIABLE EVIDENCE OF CIORAN'S SEARCH FOR IDENTITY 503
Elena Tudose 503
PhD Student, University of Craiova 503

ANA BLANDIANA. METAMORPHOSIS OF PROSE

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Ana Blandiana's prose is poetic; the subject is concentrated, linear, in order to preserve the appearance of the canons of the genre. The prose writer relies on the suggestive power of atmosphere and symbol, on the creation of a tutelary and fluid atmosphere, in which gestures and facts, figures and details invested with allegorical functions or with ritual-parabolic connotations are circumscribed. Beyond the apparent layer of the narrative, what really matters is the abyssal dimension, the tectonics of depth, in which the author's obsessions and experiences are brought together, processed by the twists of the subconscious imagination.

Keywords: Ana Blandiana; prose; atmosphere; symbol; imagination

In the volume *The Four Seasons* (1997), the thrill of the fantastic intersects with the incursion into the oneiric universe and with self-analysis, the probing of the abysses of the soul. The novels are set under the auspices of the temporal (and emotional) dimensions of each season, an element that shapes the evocative atmosphere of the narrative and the tone of the writing. The novella The Butterfly Chapel is defining in its reflections of hibernation, frost and frostiness. In a deserted and mysterious church, where an eerie snowfall settles, the narrator discovers an altar entirely covered with white butterflies, a thanatic symbol, the butterfly being under the spectre of metamorphosis. The snowfall takes on apocalyptic proportions, establishing a kind of spatial void, which triggers the horror of non-being, the anguish, the fear that people seem to be threatened to turn into butterflies. The novel Dear Spectators recreates the emotions provoked by the exuberance of spring, in which the emergence of plants and the abundance of sap dominate the whole of nature, in a protean universe dominated by splendour and luxuriance, for, the narrator reveals himself fascinated, "a slight dizziness rose within me and took hold of my senses, an almost erotic and yet pure, immaterial dizziness. There are here, in this picture of universal germination, some hints of disappearance: The protagonist is led by a "stranger" to a cemetery, a stranger who may be the mythical luntress who leads souls from one realm to another, while the flower-children who sprout from the graves reflect the author's predisposition towards mythical, archaic, psychoanalytic suggestions, whereby the convergence of spring/thanatic instinct is understood as "a rite of passage accessed through introversion" (Corin Braga).

In the novella *The Melted City*, on the other hand, the evocation of a torrid summer recalls the Bacovian atmosphere of the poem *The Furnace*. In Ana Blandiana's narrative, the whole city liquefies, the contours of objects become fluid, the proportions of elements and perspectives deteriorate under the apocalyptic impact of the heat. The novel concludes with the narrator's initiatory journey on the waters, a ritualistic and symbolic descent ad inferos, through which the ego purifies itself from the dross of everyday life, entering the forbidden space of dreams, of phantasms, in which banal things take on hallucinatory contours, lose their weight, expand or contract according to the logic of the imaginary himeric. In the last novella of the volume, *Childhood Memories*, the subject unfolds in a declining autumn landscape, where the vegetation is decaying. Arriving at a warehouse of books, the narrator finds herself in a bookish labyrinth, a kind of "Babel library" in which the books imply

frantic slips into the past, a configuration of a textualized universe, of the symbolic figuration of the text as world and the world as text, a text with an anthemic, hallucinatory pallor.

Ana Blandiana's novels in this volume testify to an adherence to the everyday, to the banal reality, but also to the fantastic configured from the crooked mirrors of memory, turned in on itself, towards the abyssal layers of a tortured self. The oneiric unusualness of the novels comes, as the author herself confesses, "from the gaps in my attention and memory, gaps which, taking advantage of the weariness of logic, fantasy will have hastily filled with patches of colour capable of changing the whole aspect of events". From these "cracks", slips and shifts of memory, from these symptomatic "gaps of attention" are made up the hard-to-frame images of Ana Blandiana's prose, in which the mimetic reflex and the hairy appearance of the dream intertwine their meanings. In a note on the relationship between prose and poetry, the author reveals some reflections on the condition of her own epic writing: "I moved from poetry to prose not in order to leave poetry, but to enlarge its kingdom, to be able to give greater scope to its obsessions and visions. Because fantastic prose, prose that has replaced situations with visions, enables poetry to develop great and hallucinatory versions of the world seen through the water of a lens so beguiling that the outer contours disappear, giving way to splendid and nonfigurative mysteries. Like poetry, fantasy prose lies beyond, not beyond reality, where you can only pass by assuming reality. The conflict of such prose is precisely the tension between the seen and the unseen, between the said and the unsaid, between the possible and the impossible, between what could be poured into the fixed forms of reality and what can only palpitate in the free zones of the imaginary. It is a conflict essentially different from that of prose and appreciated for the nature and meanings of the lyrical conflict, creating, as it does, a reading on a special carrier. The author of fantastic prose no longer competes with the civil state, no longer creates characters and situations, but universes and miracles, in which the seen world melts away to rearrange itself along the lines of a new, revealing magnetic field. The fantastic is not opposed to the real, it is only a more meaningful appearance of it. After all, to imagine is to remember." Remembrance is a form of emergence into a parallel universe of distorting mirrors, in which objects possess a false form of verisimilitude, holding themselves within the horizon of a halo of mystery and mystery. The illusion of truthfulness of their lying surfaces intertwines with mystifying, dreamlike, baroque representations. There is here a "vital fervour" (G. Dimisianu) which favours access to the archetypal layers of the world, but also an "anguish of extinction" (Ion Pop) through which the sensitivity of the prose writer seems exposed towards the mystery of the universe, towards the horizon of mystery in which reverberates, obsessively amplified, experiences, emotions and perceptions of a hallucinatory acuity.

Much more anchored in the space of everyday life, projected in the dynamics of a specific historical moment, without ignoring the mythical substrate or the oneiric representations with allegorical implications, are the short stories in *Projects of the Past* (1982), in which the empirical/imaginary ambiguity remains unaltered, the dimension of the parable being camouflaged in an epic fabric drawn with refinement and precision, as in the narratives *Ghost Church*, *Consumption Flying*, or in the story that gives the volume its title, *Projects of the Past*.

Projects of the Past designates a revelatory symbolism of returns. In *The Theatre Lesson*, a great actor is invited by a certain Virgil Ostahie "to his home". The author sums up the appearance of "today's village": "Now the village looked like any other village. The same brick houses with porches supported by concrete columns, the same wrought-iron gates with silver ornaments and the suspicious air of luxury hearses, the same vine-producing trellises under which tables are laid and cars are parked". The village of those years seems to have lost its identity marks, it is depersonalised: "With me, a whole army of men and women came down from the train, laden with nets laden with bread, packets of sugar and corn, bottles of

oil: the commuters". The villagers seem to have a new identity, no longer the sons of the village, but rather they are detached from tradition, from history, from their original village roots: "As they walked along the main lane, along the road, so many of them that they seemed to be in a line, they resembled - with their tired faces and resolutely stretched step - less like people hurrying home and more like participants in a march of silence whose purpose was spoken only in thought". Drawn from Transylvanian history is *The Ghost Church*, set before Horia's uprising, in the Apuseni Mountains, where in one village a church is needed. There is a church in another village, and people transport it from one village to another: "The extraordinary journey of the wooden church from the village of Subpiatră (Bihor Mountains) at the end of the eighteenth century, in the winter of 1778 to be precise, is one of those stories which, although they take place in reality, belong by their very nature to the fantastic, but when they are passed through reality, even if under the zodiac of the miraculous, they give unreality a prestige that is all the more unquestionable because it, unreality, did not feel the need for it".

The topographical and historical explanations are as necessary as they are clear: "Not having, according to the laws in force, the right to build a church, the serfs of Subpiatră decided to bring to the village a ready-built church. Perhaps they would not have come up with this unusual idea if, ten kilometres away, in Lugoșu de Jos, in the valley of the Criș Repede, there had not been an unused wooden church, the old place of worship of the village of free peasants who had managed to build a new stone church". Chira if it seemed difficult to accomplish, "then, at the end of the eighteenth century, before Horea's uprising, it may have seemed to the people who were to carry out that uprising something possible and worthy of accomplishment". The author thus recovers, through the means of the epic, an exceptional event that took place "at the end of the 18th century, around the time of Horea's uprising", in a time that seems anarchic, quasi-mythical, in which the names of places bear witness to this miraculous change: "Even today, the bare foundations of the church, the deep road called the Church's Brazda, the place called Copca Bisericii, unnaturally sunk in the still young Criș river, where even today a child drowns from time to time", are testimony to this miraculous miracle.

The Applause Drawer is a novel that transcribes, in a regime of ethical stringency and clarity, the data of a precarious, impoverished reality, devoid of ontological and axiological meaning, while at the same time recomposing the avatars of its own inner development and of its own writing. The incipit outlines a space of convergence of the narrative intention with the epic realization itself, in a dimension of the conjunction between reality and fiction. What is relevant is the way in which the author, without tedious details, summarily undertakes, in a few lines, a poetic and poetic concentration of the prose, circumscribing that initial point, tense and emergent, when the real in its brutal, aggressive concreteness, metamorphoses into the imaginary, takes on the aspect of fiction: "I began to run away before I wondered if I was more cowardly or braver than the others, running away". I think this is the phrase I've been looking for for a long time to trigger from the right moment - neither too far nor too near - the story and, implicitly, the explanation of the beginning. Because, incredible as it may seem, there is a beginning, there is always a moment in which something breaks in the tension that has been so unbearable for so long that unbearable becomes only the boundless capacity to bear it; there is always a moment whose sudden stillness has the latitude of being the end or another beginning."

The beginning of the narrative is under the sign of uncertainty, of questions amplified and nuanced afterwards. Reality manifests itself through heavy materiality, eliminating any illusion from the sphere of the epic, the narrative architecture proving, however, its polyhedral structure, at the level of the characters - exposed from multiple perspectives, or at the level of the narrative planes, which alternate, overlap or intersect, thus offering a multi-

focused image of the world. At the same time, the objects, events and gestures of people are internalised, becoming plausible testimonies or clues to a memory endowed with precise epic dispositions. In this way, text and metatext intertwine and define each other, clarifying their meanings, intentions, purposes and conformations. The direct notation, the descriptive style, through which the world is assumed, at the level of mimetic expressiveness, alternates with self-reflexive insertions, of liminal lucidity, through which the author's delimitation from the character is produced: "What I must not lose sight of is that I am not the character but the author of this book. This is because the temptation to move from one category to another is all the greater because it is infinitely easier to be a character than an author. Even if in some ways the author is also someone else's character, more dramatic and complicated. In fact, this last idea - that I myself would be someone else's character - has the gift of reassuring me. My inconsistencies would then be nothing more than slips of the tongue, moments of inattention on the part of the other, my contradictions, his forgetfulness and change of heart, and all that fails me - consequences of his clumsiness and lack of talent."

The novel *The Applause Drawer* stands out for the symbolic density of its epic, illustrating the demonised space of communist totalitarianism, where existences were seized, individualities confiscated and consciences mutilated. The security raid on the house of Alexander, a writer-character gifted with a sense of moral clarity in a world that bears the stamp of anomie, has the gift of casting unprecedented accents on the characters of his friends, rendering physiognomies and behaviours on the scale of their true dimensions. If some of the heroes still retain - in contact with the absurd brutality of the torturers - fragile reminiscences of dignity, trying to isolate themselves, preserve or recover their privacy, others decay, as servile supporters or lose their instinct for self-preservation. The intrusion of the secret service produces changes and alterations in behaviour, strange moral metamorphoses, the narrator-character unable to recognise his friends, alienated by recoiling from aggression, by pledging themselves to evil: "What impressed me more than the insolence of the blackguard, however, were the discreet and disgruntled signs that both Michael and the doctor tried to make behind his back, signs from which I could only deduce - with astonishment - that I had made a mistake, that I should not have contradicted them. Which seemed to me utterly absurd. The only logical explanation could be that they knew something that I had not yet managed to understand. I took a step forward, trying to ask them with my eyes, but - as if that closeness threatened them, or, perhaps, interpreting my gesture as a new initiative of protest - except for Valerie, who stared blankly, with an expression of great assumed distress, as if she knew what could not be prevented from following - all the others, even Florin, so gentle as usual, even Maria, so insubordinate, and Michael, and the doctor, made desperate and forceful, unequivocal signs to me to calm down, to be quiet, not to complicate things". In this way, under the spectre of the threat of aggression, individuals undergo moral mutations, they lose - as under the threat of a fatal virus - their capacity for resistance, the possibility of self-preservation. Attacked by the morass of absurd ideological brutality, devoid of logic, the characters of the narrative (with the exception of Alexander) seem to lose their immunity, they disintegrate under the empire of fear, of an elementary, animal fear.

A novel articulated on several narrative levels, *The Applause Drawer* attests to Ana Blandiana's epic vocation, through the transcription of a multifaceted reality, but also a deep knowledge of modern prose modalities, exploited according to the needs and demands of the narrative. A truthful image of Romanian society in the last decades of communism, Ana Blandiana's book acutely highlights the relationship between executioner and victim, the perversion of consciences as a consequence of oppression, and the standardisation of individuals, reduced to the dimensions of their fear. The whole of Romania was transformed, in the dark age of communism, into a grotesque "drawer of applause", a place of cloistered

conformity and powerlessness to react to aggression. Revealing for such a collective anomaly, in which the spectators - an entire nation - are forced into the condition of accepting a tragi-comic, absurd situation, losing their freedom of choice and initiative, the sad obligation to approve praise through applause: "He also showed me, one night when he was on duty, in the director's office, the drawers with the applause, the cabinet with tapes and cassettes on which they were recorded, shaded, artistically, and classified, labelled, measured in length and intensity, so that their use at the right time and place would remain a simple operation and free of all risk".

The writing, firm, pregnant, individualizes itself by appealing to the resources of authenticity and lucidity, by anti-retorical reaction and circumscription of existential paradigms. The objectivity of the notations exposes the ample ritual of the narrative, equal to itself, free of tension. The characters, sovereign fictions in a horizon of destiny precisely and suggestively designated, have an inanalisable inner spring that dominates their feelings and behaviour. A book of moral intransigence and disillusionment, of existential grotesqueness and conformity as the hallmark of a segment of contemporary Romanian history, The Applause Drawer combines the benefits of observation and the demands of introspection in a sober, relativising, ironic or sarcastic style, sometimes symbolic, a style converted into allegorical and symbolic expression.The Applause Drawer is, as has been said, a novel of the self, in which the theme of saving the self is dominant: "I want to understand why things are the way they are. An ontological and historical curiosity in equal measure, a curiosity on which I feel my life depends, not only because I count myself among these things, but also because I belong, or seem to me to belong, to those beings who can only be crushed by the things they do not understand". The effort to understand the world and history derives from the symbolism of deduplication, whereby the character-author (alter-ego) is in close relation with the other characters, in a multiform universe, in which being, perceiving and thinking are correlative actions and reactions. The condition of witness with "limited responsibility" implies, beyond the norm of objectivity, an unavoidable involvement, in which pre-existing rules and principles are taken into account: "There is nothing more false than imagining that you are standing and watching from the shore, when in fact you are flowing along with the water". Through the lens of such deduplication, one can notice some semantic slippages from which the narrative's "drawing from the carpet" is actually woven, in provisional harmonies and textures in slow motion, in which tact and nuance intertwine giving rise to a relative ambiguity made up of indecision, postponement and intermittence: "Besides, whatever I say, the slightest affirmation, turns out to be at the same time and in equal measure true and false, and this dedubulation, far from contributing to the widening of the limits of my universe, anchors them in an ambiguous, procrastinating indecision".

The musical cadence of the narrative meets the metaphorical-poetic tinges, which favour a stylised resonance of the phrase in the unfolding dynamics of the evocative epic that always turns in on itself: 'You can forget the aimlessness of the given world by inventing another world, whose only aim is you'. With a polyphonic structure, the novel reshapes the accents and contours of a world with evanescent limits, perceived with lucid intransigence, from the angle of a constraining system, but also from the angle of the effort to understand this evil universe, with its deceptive appearances. The profile of the Romanian, with some roots in older or more recent psychological-eseistic expertise (C. Drăghicescu, Constantin Rădulescu-Motru, Cioran, etc.) is summarised in a credible portrait: "Romanians are the most submissive people, the most unruly, not because they allow themselves to be dominated by the ideas of those who rule them, but on the contrary, because no ideology seduces them, not even rebellion, which is always an ideology [...]. The Romanian is not only incapable of fanaticism, but, what is more, fanaticism repels him and - even more - he finds it ridiculous and it arouses his amusement; on the other hand, because terror, which, seen from the

outside, seems unbearable, in reality bounces off the slippery surface of popular irony, failing to penetrate inside, failing to achieve an inner pressure commensurate with its historical horror [...]. This leads to the paradoxical situation in which a people who cannot be manipulated can still be easily governed." The Romanians are not predisposed to confrontation, because, "by their geographical position, by their historical data, they are not made to enter the great battle of history, because on whatever side they fight, they would be with their enemies, against their own interests". Ana Blandiana's book invites us to examine history and Romanian identity, it invites us to reflect and question, because it tells us about the past, about courage and revolt, in an effort to understand the human condition subjected to inhuman trials.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Ana Blandiana*, Editura Aula, Braşov, 2000; Iulian Boldea, *Ana Blandiana. Revelaţiile poeziei*, în revista „Limba română”, Nr. 7-8, anul XX, 2010; Iulian Boldea, *Memoria ca palimpsest*, în revista „Vatra”, nr. 1-2, 2015; Iulian Boldea, *Modernism and Postmodernism in Romanian Poetry. A brief Outline*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2015; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Braşov, 2001; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii* române, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Iaşi, 2019; Marian Papahagi, *Cumpănă şi semn*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990; Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Maşina de scris, București, 2005; Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

CONFLICT AND NEGOTIATION OR THE WISE MAN'S QUARREL WITH THE WORLD (DIMITRIE CANTEMIR)

Maria-Mina Rusu
Prof., PhD, ,,Apollonia" University of Iași

Abstract:A look at Dimitrie Cantemir's work, more than 300 years after its publication, through a correlation of the fundamental themes treated with the profile of contemporary man, highlights the connections with the archetype of humanity. Such an exercise leads to the conclusion that, in his evolution, man is permanently under the influence of reason and theology, and his existence is subject to becoming integrated in the context of ethics and morality. Cantemir's work is positioned, culturally, at the dawn of native philosophy.

Keywords: Dimitrie Cantemir, the archetype of humanity, native philosophy

În contextul global actual, măcinat de conflicte, explorând o lume definită de excese, având în centru un om pentru care frica este starea cotidiană, abaterile de la normalitate creează monstruozități morale, sociale, psihologice provocând o evocare a gravurii lui Goya, *Somnul rațiunii naște monștri*. Pe acest fond conflictual extins la nivelul întregii planete, o întoarcere în istoria omenirii obligă la un popas în cultura umanistă și implicit, în opera lui Dimitrie Cantemir, domnitorul cărturar a cărui faimă depășise hotarele autohtone. Opera sa filosofică și literară – o meditatie profundă la condiția umană în raport cu lumea și cu divinitatea – este o lectură lămuritoare privind evoluția omului în istorie și asigură cel puțin o cheie de înțelegere a mileniului III, cu toate distopiile sale.

În niciun moment al existenței sale, omul nu a putut să supraviețuiască în solitudine absolută, ci a căutat comuniunea ca pe o stare compensatorie, care să-i asigure biruirea monotoniei existențiale, în ciuda faptului că deținea puterea asupra lucrurilor din jur, dată prin Facere. Se prefigurează, așadar, dintru început, interrelaționarea ca o nevoie vitală, pusă în operă nu doar cu ajutorul codului lingvistic, ci antrenând, în egală măsură, o rețea socioculturală care, prin funcționarea normată etic și moral, complinește ființa umană. Astfel, se construiește un model al universului comunicativ-funcțional, în afara căruia omul nu poate să-și exercite integral prerogativele de ființă superioară, care cu rațiune și spirit, poate guverna întregul univers.

În comunitate, normele reglează relațiile care se construiesc implicit, în plan socio-cultural. Dar toate aceste norme care au drept rol asigurarea echilibrului și armoniei, a unui mediu propice dezvoltării depline a omului trebuie pliate pe componenta istorică a societății. O privire diacronică asupra lumii proiectate în dimensiunea istorică a timpului, relevă particularități ale normelor de conviețuire, influențate de mentalități, credințe, obiceiuri, în fapt, de latura culturală a dezvoltării omenirii.

Am evocat echilibrul și armonia, ca trăsături ancestrale pe care Lumea le-a exersat, reperabile în fundamentul Facerii. Să amintim atmosfera edenică a începutului, apoi alterarea acesteia prin cunoașterea antinomiilor și declanșarea unei lupte a omului cu trecerea, pentru a găsi soluția restaurării Lumii dintâi. Altfel spus, comunicarea, dincolo de efectele sale integratoare, a creat un adevărat spațiu vital, de o prolificitate perpetuă,

pentru dizarmonii sociale, comunicaționale. Din acel moment, omul nu a mai suferit de plictisul originar, întreținut de atmosfera plată a binelui absolut, ci a fost aruncat în vâltoarea redobândirii acestuia cu prețul efortului restaurator al păcii dintâi.

Conectat la miracolul apariției sale în univers, omul și-a construit o imaginară filiație, revendicându-se de la Creatorul universal, căruia, recunoscându-i autoritatea, fie i s-a supus, fie i s-a substituit funcțional în relație cu lumea. Extrem de elocvent, Petre Țuțea surprinde acest fenomen de raportare a omului la ideea de viu, la existența sa zbuciumată în lume: *Am ales aceşti termeni din limbaj pentru a înţelege omul viu, care se mişcă între finit şi infinit, etern şi trecător, viată şi moarte, nemurire şi mântuire, libertate Şi înlănţuire, sacru şi satanic, adevăr şi eroare, frumos şi urât, bine şi râu, moral şi imoral, originalitate închipuită şi naturaleţe imitativă, sens şi absurd, bun simţ şi stupiditate, teism şi ateism, în acest joc complex dintre el şi Divinitate, el şi cosmos, el şi semenii, el şi el însuşi, orgoliul i se topeşte când luciditatea i-arată că fără revelaţie rămâne perpetuu în impas, fiind mişcat de intuiţie şi predicaţie, când nu rătăceşte între util şi aporetic.*[1]

Lumea contemporană este un produs istoric al zbaterilor omului între extreme, o pânză de păianjen în care captivul este anihilat, devorat de timpul evenimențial care părăsește deseori logica, înlocuind-o cu absurdul. Cu atât mai mult, omul modern trăiește sub amenințări, conștientizându-le, asumându-și-le sau acceptându-le resemnat, ca purtător al unei predestinări.

În acest context, mi-am propus o prezentare succintă a relației dintre *conflict* și *negociere* din perspectiva umanistului Dimitrie Cantemir, valorificând lucrarea acestuia, *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*, tipărită în 1698, la Iași, în ediție bilingvă, română-greacă. În studiile de specialitate, opera domnitorului cărturar este socotită fie una filosofică, fie una profund religioasă. Considerăm că aparține acelor scrieri dedicate societății, normând, din perspectiva eticii creștine, viața omului, structură complexă, produs al legăturii indestructibile dintre *trup* (biologicul din ființa noastră) și *spirit*, structură compozită, în care fiecare dintre cele două dimensiuni dezvoltă o existență complementară, într-un procent care definește individualitatea ființei.

Pe parcursul cărții, Cantemir privește omul ca ființă, atât în raport cu universul exterior cât și cu universul interior, alegând astfel să navigheze între sine și Lume, validându-le complementaritatea. În sprijinul acestei viziuni asupra lucrării lui Cantemir, vine și argumentul lui Kant, care, în *Critica Rațiunii pure,* afirmă că: *"Două lucruri au mişcat deopotrivă sufletul meu: cerul înstelat deasupra mea şi legea morală din mine"(s.n.).* Nu întâmplător, Cantemir structurează lucrarea în trei "cărți", care pot fi rezumate, pe scurt astfel: *polemica* spiritului cu Lumea (*Cartea întâi*), *viziunea* spiritului (Înțeleptului) susținută cu argumente (*Cartea a doua*) și *etica*, intitulată *Îndemnul la virtute* (*Cartea a treia*). În consecință, aura cărții este complexă, filosofică, teologică, psihologică, antropologică, ridicând problematica existenței umane deasupra timpului istoric, fiind atât de actuală și în contextul mileniului III.

Ca tipologie a societății, lumea contemporană dezvoltă o structură antagonică, în care dimensiunea materială a vieții tinde să domine, iar cea spirituală se diminuează, ducând astfel ființa într-o dependență de zona perisabilului, a biologicului, din ce în ce mai consolidată. Sub mirajul libertății, omul contemporan se manifestă cu o falsă autoritate, pe care și-o exercită eludând canoanele eticii sociale, ale moralității și trăind iluzia stăpânirii destinului, a posibilității de a și-l domina autoritar, printr-un *modus vivendi* particular.

[1] Petre Țuțea, *Între Dumnezeu şi neamul meu,* Arta Grafica, Fundatia Anastasia, 1992

În plan teoretic, toate organismele naționale și internaionale emitente de normative, de legi, perorează pe tema libertății omului modern, inducându-i acestuia iluzia unui exces de autoritate, deseori imposibil de asumat și, implicit, cu o funcționalitate viciată, chiar deturnată de la sensul originar. Paradoxal, într-o lume a libertății, omul este, în realitate, în cele mai multe situații, înlănțuit. Libertatea se arată fantomatic, iar omului i se induce o goană iluzorie după acel *locus amoenus*, în care starea de bine guvernează existența.

Exacerbarea autorității ființei, pe fondul a ceea ce teoretic i se spune că ar putea deveni, duce la ignorarea reperelor morale de sorginte sacră, stabile și conectate la arhetip și simultan îndreptățește prezumția că religiozitatea asumată și trăită este soluția de salvgardare a vieții biologice și spirituale, cum susținea Malraux. În celebra sa lucrarea *Condiția umană* filosoful susține că ”*Secolul XXI sau va fi religios, sau nu va mai fi deloc!”* Valoarea vizionară, anticipativă a cărții a fost răsplătită cu premiul Goncourt încadrându-l irevocabil pe Malraux între existențialiști.

În acest spirit, viața cotidiană a omului mileniului III, pusă sub lupa lui Cantemir, se relevă ca fiind una debusolată, perisabilă, lipsită de repere etice și morale stabile, debranșată de la alimentarea culturală din arhetipul național și din cel cultural universal, cucerit în mare parte de forța civilizației, a materialului. Neglijându-și spiritul, omul contemporan se depersonalizează, degradându-și identitatea, se cufundă în anonimat, iar sustragerea din fața agresiunilor socialului se face prin agrearea valorilor perisabile. Lupta interioară devine chinuitoare, iar, așa cum o definește Cantemir, este un război nesfârșit între angelic și demonic, între virtute și patimă.

Citind cartea *Divanul sau Gâlceava Înțeleptului cu Lumea* în cheie psihologică, istorică și socioculturală, am descoperit repere pentru renovarea ființei alterate de tulburările lumii contemporane. Acestea sunt ancorate în moralitatea religioasă, având funcție de pavăză în fața înstrăinării ființei și a vulnerabilității acesteia în contactul cu lumea exterioară. Omul devine slab, influențabil, lipsit de argumente în acțiuni și atitudini, tocmai pentru că se raportează la un sistem de valori alterat semnificativ și care îi configurează, fără putință de tăgadă, eșecul integrator.

În lumea contemporană, asistăm la depersonalizarea individului, la marginalizarea acestuia, la contaminarea morală cu toxicitatea unor himere - surogat pentru bunăstare, echilibru și armonie. Ieșirea omului din anonimat se face, de cele mai multe ori violent, printr-un mefistofelic pact cu diavolul, ridicând maleficul la rang de virtute și transformându-l în reper existențial.

Toate aceste derapaje ale omului contemporan conduc la o criză identitară mutilantă stimulând conflictul. Pornind de la ”gâlceava” din interiorul omului și mergând la zona socialului, se constată decăderea ființei umane care devine o marionetă manipulabilă și incapabilă de a lua decizii, derapând într-un gen de credulitate infantilă, exploatată de clasa politică și de cea financiară.

În spiritul *Divanului*, se cuvine o revizuire a valorilor la care omul și lumea se raportează, urmată, în mod firesc, de recalibrarea vieții trăite, prin acordarea supremației spiritului (Înțeleptului), față de materialitatea ființei și implicit a Lumii.

Dialogul imaginat de Cantemir între două entități parțial consubstanțiale - Lumea și Înțeleptul - poate fi o soluție culturală de reintegrare a omului în lume, de renovare a identității și a conexiunilor universului interior cu cel exterior, un suport argumentativ pentru alegerea negocierii, ca mijloc de redobândire a înțeleptei armonii a timpului originar. Fără nostalgii, ci doar cu sentimentul că valorile perene fac parte din arhetip și că raportarea la acestea poate consolida certitudinea că omul este un edificiu care trebuie primenit moral, respectând modelul social în care acesta viețuiește, considerăm că, prin tezaurul cultural moștenit din cultura umanistă, se deschide calea de susținere a identității

individului, dar și a celei naționale și culturale. Am selectat din opera lui Cantemir câteva idei scrise cu răspunderea cărturarului umanist, construit, în structura lui intelectuală, pe fundamentul unui spirit cultivat, cu o largă deschidere spre universalitate, având în vedere că umanismul epocii în care a trăit nu trebuie privit doar ca un curent estetic, literar, cultural, ci, în primul rând, ca un sistem de norme sociale, cu efect reglator, aplicabile indiferent de perioada istorică și având în centru ființa.

În umanism, omul este *centrum mundi*, o valoare esențială a lumii, o structură fundamentală din procesul Facerii. Important este că, biblic vorbind, el a fost întemeiat ca stăpân al lumii, deci ca centru al acesteia! În decursul timpului istoric, acest statut s-a modificat, s-a alterat, uneori până la disoluție, astfel încât, sub eticheta libertății, așa cum spuneam, omul și-a pierdut individualitatea, proces care a devenit sursă de conflict interior, în primul rând, dar și de conflict cu lumea exterioară lui. Un om acumulând frustrări și reprimându-și trăiri și sentimente, cu o vulnerabilitate în procesul de alunecare în patologii specifice epocii devine emblematic pentru lumea contemporană. Calea de renovare a relației sociale viciate este reconstruirea consensului prin negociere și eliminare spiritului de gâlceavă, într-un proces care poate readuce omul la statutul de valoare fundamentală a lumii.

Opera lui Cantemir construiește structura antinomică a lumii pendulând între *bine* și *rău*, *adevăr* și *dreptate*, *frumos* și *grotesc*, inducând, la nivel simbolic ideea că omul este o ființă construită de Dumnezeu, dar că modelul social îl particularizează, ceea ce s-a demonstrat, de-a lungul existenței umanității. În fapt, Cantemir reușește să generalizeze efectele acestui model al epocii asupra calității umane, reperabile în manifestările sale în context sociocultural. Analizând omul modern și lumea în care acesta trăiește, două elemente îi normează viața: conflictul interior și contextul creat de conflictele sociale, politice, economice, după principiul că omul și lumea formează o unitate ale cărei manifestări definesc profilul epocii. Evident este faptul că literatura, ca artă a cuvântului, are rolul bine definit de a le surprinde și chiar de a anticipa viitoarea configurare a modelului social, în evoluție.

În lucrările sale, vocația lui Cantemir de cronicar al vremii acționează complementar cu aceea de vizionar, fapt care a produs o clasicizare a simbolurilor create și, implicit, o valoare utilitară a operei, la care, iată, se poate raporta și omul contemporan. În esență, el vede omul ca filtru al istoriei trăite, care, prin conectarea la structurile arhetipale, se ridică deasupra timpului evenimențial și se proiectează într-un timp universal, mitic. Omul lui Cantemir este ființa cu trăirile interioare activate de mediul social pe care epoca i-l oferă. Dacă privim din perspectivă antropologică, omul interior este același, indiferent de perioada în care trăiește; lui i se alătură, complementar, omul exterior, care se manifestă ca un reflex al epocii.

Având ca obiectiv relația dintre materie și spirit, enciclopedul prezintă rezultatul ca pe un proces de comunicare pe orizontală și pe verticală, între oameni, pe de-o parte și între om și divinitate, pe de altă parte, fără a neglija comunicarea interiorizată, în contextul căreia, ființa umană observă raportul de complementaritate dintre conștiință și materie.

În *Divanul*…., se relevă complexitatea omului prin raportare la știință, religie, artă și morală, și configurarea profilului acestuia, indiferent de perioada istorică în care este pus în acțiune. Cartea întâi din structura lucrării filosofice a lui Cantemir aduce în atenție relația dialogică dintre eu și divinitate, ipostaziată în suflet, precum și raportul dintre existența spirituală (înțeleptul) și cea materială (Lumea).

Temele specifice filosofiei conștiinței se regăsesc în opera lui Cantemir și sunt dezvoltate în cele trei cărți, cum își numește el părțile lucrării. În Cartea întâi, se pun în acțiune regulile dialogului acesta antrenând într-o veritabilă dispută două personaje

simbolice: Înțeleptul (sufletul) și Lumea (trupul). În fapt, se derulează o conversație cu accente contradictorii pe baza principiilor morale creștine și a vieții comune, materiale, care corupe sufletele. Dialogul dezvăluie deșertăciunea existenței lumești, stigmatizate prin raportare la principiile morale creștine. În intervențiile sale, Lumea adoptă o poziție hedonistă, mai aporape de principiile vieții laice. Așadar, o primă controversă se relevă între concepția ascetică, de sorginte sacră și cea laică, lumească.

Cartea a doua continuă dialogul contradictoriu, dar aduce, din perspectiva înțeleptului, secvențe din Biblie și, uneori, din filosofia antică. Astfel, opera lui Cantemir capătă rezonanțe adânci, argumentând toate ideile cu sprijinul cărților sfinte.

Cea de-a treia Carte reflectă împăcarea (pacea), ca stare necesară pentru un trai în armonie. Aceasta este de fapt cheia operei lui Cantemir, fiind anticipată încă din titlu. *Gâlceava, divanul, judecta* sunt concepte care, în deplină simetrie, presupun *pacea, dreptatea* și deschid perspectiva *concilierii*, necesară pentru instaurarea *armoniei*.

Scrierea lui Cantemir îmbină *morala creștină*, fundamentată pe experiențele ascezei, cu *morala lumească, laică*, fundamentată însă pe principiile creștine și conducând la obținerea unei integrări a omului în lume, prin rezistența în fața ispitelor. Toate aceste exerciții sunt pentu a duce o viață armonioasă, morală și afirmându-și rațiunea, adică elementul care i-a umanizat ființa biologică. Din opera lui Cantemir rezultă că această trăsătură a omului asigură exercitarea demnității sale și, deopotrivă a religiozității, în viața biologică finită.

Binele, ca valoare la care aspiră ființa umană, își află originea în rațiune, prin care se ajunge la cunoaștere și la autocunoaștere, apărându-l pe om de ignoranță și, deci, de slăbiciune. Existența devine astfel un spațiu în care se exercită dreptul la desăvârșire, prin raportarea vieții la virtute. În tot demersul său, filosoful Cantemir sugerează un perpetuum mobile al omului născut din succesiunea viață-moarte-viață, apelând, după cum se știe, la scrieri ale filosofilor vremii.

Ideile afirmate și susținute de Cantemir îl poziționează în zorii filosofiei noastre, construind, cu eleganța cărturarului, un spațiu cultural și un model comportamental, ambele având un vădit rol modelator. Fraza cărții are o notă aforistică, așa cum am întâlnit în *Caracterele* lui La Bruyère (*Les Caractères* ou *Les mœurs de ce siècle*), operă apărută în anul 1688, cu zece ani mai devreme față de *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* (1698).

Născută din spiritul timpului istoric, opera lui Cantemir a contribuit esențial nu doar la conturarea unei filosofii a vieții în spațiul autohton, la intersecția dintre religie, morală, etică, ci și la dezvoltarea limbii române, ca limbă de cultură. Interesant este procesul de maximă generalizare a timpului istoric trăit, pe care filosoful l-a aplicat astfel încât, opera sa poate fi citită și înțeleasă și astăzi, deoarece oferă repere etice și morale pentru existența omului, ancorate – fără derapaje dogmatice – în principiile creștine: *Lumea este temniță pentru om și trupul pentru suflet, după cum zice Sfânta Scriptură: „Scoate din temniță sufletul meu”.* Pentru omul contemporan, Divanul este un reper în concilierea cu sine, un îndreptar de viață echilibrată, în armonie cu sine și cu lumea. Tocmai prin această actualitate a operei sale, viziunea cărturarului Dimitrie Cantemir transcende tipul, înscriindu-se în universalitate. Din perspectivă ontologică, *Divanul* este un cod de viețuire și conviețuire, o deschidere a sinelui spre lume, pentru a pregăti terenul schimburilor dintre indivizi, ăn procesul de comunicare socioculturală. Opera cărturarului relevă slăbiciunile ființei umane și dă soluții de ieșire de sub tutela acestora, cheamă la deschidere spre lume, prin integrarea orizontului individual în cel al colectivității și oferă repere morale de viețuire prin conviețuire.

Actualitatea lui Cantemir confirmă filonul profund umanist al cărturarului, iar umanismul, prin paradigma propusă revine în actualitate, aducând cu sine și o revigorare

a conexiunilor la arhetipul umanității. Uimește la Cantemir luciditatea pe care o pune în slujba evidențierii valorilor perene care stau la baza devenirii umane. În același timp, filosoful își exprimă ideile aforistic, chemând cititorul la reflecție și, în consecință, la o reevaluare a identității sale în context macrosistemic. Conexiunile cu lumea fac din ființa umană o oglindă a acesteia și o îndeamnă la curățenie morală, la o existență sub semnul principiilor umanismului. În loc de concluzii, apelăm la unul dintre aforismele lui Cantemir: *Omul e o lume mică, chip al lumii mari, și mântuindu-se omul, recuperează și lumea și o moștenește.*

BIBLIOGRAPHY

Dimitrie Cantemir – (1969) *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea, sau giudețul sufletului cu trupul*, București, Studiul introductiv de Virgil Cândea, Bucureşti.

Petre Țuțea, *Între Dumnezeu și neamul meu,* Arta Grafica, Fundatia Anastasia, 1992

THE RE-SEMANTISATION OF MYTHOLOGY IN CHILDREN'S LITERATURE

Nicoleta Crînganu
Assoc. Prof., PhD, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The contemporary children's literature has an interesting approach on myths, giving them new enriched meanings that fit to the contemporary children. The fairy tales, myths and old beliefs are given new and softened meanings. In Adina Popescu's „O istorie secretă a Țării Vampirilor", the vampires, the ghosts and the werewolves receive new identities, so they depict a three level world that teaches the child about complexity and human identity, even the human society. Whether the book addresses the children or not, this is also an important issue in this regard. The story, the narration typology, the themes suggest a book that should be read using a multilevel reading grid.

Keywords: myth, children's literature, contemporary, vampires, ghosts, wewwolves.

Ca reflex postmodern, dialogul intertextual, conjugat cu vocația deconstrucției, hibridizarea, relativismul, ironia, parodicul, ludicul etc s-ar fi părut că ocolește literatura pentru copii, într-o înțelegere condescendentă a nevoii de literatură a cititorului începător. Autorii par să fi evitat condiționările literaturii contemporane, configurându-și poveștile în interiorul unor mituri actuale precum poluarea și încălzirea globală, egalitatea de gen, incluziunea sau evoluând uneori spre viziuni distopice precum cea din „Darul lui Jonas" de Lois Lowry. Basmul, legenda, mitul par a-și fi păstrat valențele semantice originare, dintr-o vocație a construcției spirituale în care pare a se ignora propensiunea copiilor contemporan spre sinteză culturală. Cărțile pentru copii ale începutului de mileniu par, prin urmare, anacronice în raport cu evoluția generală a literaturii. Cu toate acestea, nu se poate spune că, în absența lecturii hipotextului, hipertextul își pierde publicul sau că pierde din literaritate. Intertextualitatea, scrie Anne-Claire Gignoux[1] „rămâne adesea aleatorie: ea depinde de fiecare lector și de cultura acestuia"[2], ba poate chiar să nici nu fie percepută. Rescrierea unui text implică uneori „mutații de viziune ontopoetică și (re)proiectări de noi sensuri, resemantizare, răstălmăcire, re-înființare a modelului precursor"[3]. Subversiunea implicită asociată rescrierii vizează, în literatura pentru copii, o mai bună adaptare a textului la cititor, căci, în literatura pentru copii „ nu scriitorul alege publicul, ci publicul alege scriitorul"[4] și, prin extrapolare, și opera. Dezbaterile circumscrise rescrierii postmoderne au condus la izolarea unor abordări, precum repriza și remake-ul (Ionuț Miloi), imitația și resemantizarea (Doina Rotari), ultima dintre forme implicând asumare și subversiune totodată, vocație interpretativă și comunicativă. Și totuși, deși puțini, autorii cărților pentru copii

[1] Gignoux, Anne-Claire, „De l'intertextualité à la récriture", în Cahiers de Narratologie, nr. 13/2006.
[2] L'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture.
[3] Rotari, Doina, „Teorii și practici ale rescrierii", în conferința"Lumina verbului matern", 2019, p. 317-326.
[4] Bodiștean, Florica, „Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story", Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 11,,

experimentează și rescrierea, resemantizarea, parodicul, chiar ludicul. Un exemplu este „Enciclopedia zmeilor” de Mircea Cărtărescu, însă autorul ignoră nevoia de poveste a copiilor.

În manieră postmodernă, Cartea Adinei Popescu, „O istorie secretă a Țării Vampirilor. Cartea pricoliciului”, propune o resemantizare a folclorului românesc, într-o viziune de ansamblu, în care personaje și întâmplări, lumi reale și lumi posibile se aglutinează într-o unică și mare poveste, o Carte interzisă, apoi arsă, pentru că nu poate fi citită de Președinte, el însuși autor al unei povești, prin decretele pe care le dă și care anulează întâmplările și ființele Basmului Străvechi, pentru a face loc Basmului Nou sau chiar Basmului Comercial.

În centrul romanului se află povestea unui Pricolici, izgonit din pădurea în care își face veacul de niște strigoi care îi ocupă casa. Pricoliciul pleacă în lume, ajunge în satul Sângerete, fost Flămânzi, dar, pentru că și țara își schimbase numele înȚara Vampirilor, localitatea se visează și ea un spațiu bântuit. Eroul reușește să se strecoare aproape neobservat până când îl întâlnește pe Archibald care lucrează la Institutul de Reglementare a Miturilor și Poveștilor, ca inginer de povești. Pricoliciul recunoaște în el un Călător, prin urmare se întovărășește cu el, în speranța ca își va afla povestea, își va descoperi identitatea. Drumurile lor se despart însă destul de repede, fiindcă Pricoliciul încape pe mâna zmeului – șofer de camion Tase, care îl transportă la bârlogul său, apoi la Împăratul Roșu, de unde Pricoliciul evadează, nu înainte de a lua o sticlă cu apă vie, se îndreaptă spre Cetatea de Scaune, deși nu o știe, caută ceva de mâncare, la Groapa de Gunoi, unde îl întâlnește pe Greuceanu care îl duce la el acasă. Greuceanu trăiește într-o margine a Basmului, își predase paloșul pe bani, chiar ajunsese să cerșească la Împăratul Roșu, ajunsese un bețiv, se încaieră cu Pipăruș – Petru și este rănit de moarte, fiind transportat la spital în aripa Limbo. După întâmplare, Pricoliciul, plecat de la casa lui Greuceanu la care nu mai știa cum să se întoarcă, intră în curtea unei sângerii unde este invitat la masă de către Sfântul Haralambie, care îl recunoaște. Când doctorul Haralambie este chemat să salveze un vampir, îl ia cu sine pe Pricolici, rpunându-l să sufle tot răul din el peste inima lui Sânge-Albastru, amânându-i sfârșitul. În acest context, în care se discută despre salvarea vampirului, doctorul Haralambie povestește că nu au apă vie la spital și că a venit un voinic, Greuceanu, pe care nu au cu ce să-l salveze. Pricoliciul hotărăște să îl salveze pe Greuceanu, dar, apar Corectorii care îi urmăresc pe vampiri. Ca să ajungă la spital, Pricoliciul îl urmărește pe Haralambie, unde îl caută pe Greuceanu, însă nu reușește să descopere pasarela care duce spre aripa Limbo decât în momentul în care, urmărit de Dioptrie, care vrea să îl predea Agerului-Ochilor pentru a obține o promovare, pricoliciul este gata să se arunce în gol. Ajungând la Greuceanu, îi toarnă apă vie pe rană, îi dă să bea, fără rezultate, însă, când începe să-și amintească povestea voinicului, acesta se trezește. Totuși, Pricoliciul, pe care Dioptrie îl numise, dăruindu-i astfel povestea, nu vrea să se întoarcă în pe terasa spitalului, de teamă că urmăritorul său i-ar putea-o lua și se aruncă în gol.

De cealaltă parte, povestea Pricoliciului este notată și întreținută de Archibald, zis și Ar, Călătorul care îl pierde pe Pricolici despre care caută să afle vești cu ajutorul Sfintei Miercuri, în trenul spiridușilor, în drum spre Cetatea de Scaune. El nu va ajunge însă acolo, fiindcă este luat ostatic de către oamenii Împăratului Verde care pregătesc o revoluție și pus să se antreneze cu Călin File de Poveste. Acesta îi înlesnește o întâlnire cu Făt-Frumos, unicul și repudiatul moștenitor al Împăratului Verde, om de afaceri și vedetă, care are și el niște interese la Călător: vrea să fie consiliat, ca să nu o mai tot piardă pe Ileana. De aceea, îl invită la castelul său, către care Archibald va călători pe un cal năzdrăvan, deși nu are voie să se amestece în povești, deci nici să utilizeze mijloace magice de transport.

Cronotopul care se dorește resuscitat comercial este Țara Vampirilor, însă vamipirii și-au abandonat de sute de ani obieciul de a se hrăni cu sânge și nici nu vor să participe la

Reconstrucție, prin urmare sunt înlocuiți cu localnici butaforici. Deși păstrează capacitatea de a se metamorfoza în lilieci, ei sunt mai degrabă niște ființe neajutorate, bolnave, urmărite de Corectori și salvați, paradoxal, de Sfântul Trif, care le acordă asistență în sângerie, și de Sfântul Haralambie, care scoate Ciumele pentru a-i speria pe urmăritori. Ei se comportă precum alcoolicii, participând la întruniri de susținere reciprocă împotriva viciului, greșind uneori, dar îți pierd esența malefică și terifiantă pe care încearcă să o recupereze cu ajutorul Pricoliciului. Din istoria culturală, vampirii mai păstrează doar aparența adolescentină și paloarea romantică. Deși, în esență, folclorul românesc nu-i distinge de strigoi, ei sunt valorizați diferit în cartea Adinei Popescu, au un aer tragic, căci sunt bolnavi și slăbiți în absența sângelui. Abordarea corespunde afirmației conform căreia

În contextul în careb„postmodernismul asimilează trecutul, reciclînd şi resemantizînd – prin intermediul parodiei, ironiei, rescrierii – o serie de elemente specifice unor fenomene culturale anterioare[5]”, cele mai multe dintre personaje stau sub semnul resemantizării: căpcăunii lucrează la Salubritate, strigoii, lipsiți de demnitate, lucrează la stat pe bani puțini și nu fac grevă, Scufița Roșie bea bere cu Lupul și îi bârfește pe Bunică și pe Vânător, Scorpia se căsătorește cu un pompier, Blajinii sunt grădinari, Daniil Sihastru este ghid turistic în Sângerete, Dracula, al cărui mormânt în vizitează turiștii, este în concediu medical, suferind de afecțiuni neuromagice, Spiridușii, mecanici de tren, Sfânta Vineri este cam impulsivă și vinde Ostroavele Albe Împăratului Roșu, care face contrabandă cu apă vie. Două dintre personajele de basm stau sub semnul unei rescrieri radicale: zmeul – șofer de camion Tase și Greuceanu. Zmeul este sărac (își pierduse moșia, fiind înșelat de autoritățile statuliu), cam greu de cap, nu prea are multă școală (la un moment dat muma zmeilor decide că nu are nevoie de prea multă), cară apă vie pentru Împăratul Roșu, cu care are o înțelegere: aceea să i-o dea de soție pe Ileana, fiica sa, dacă o găsește. Are o relație tensionată cu mama sa, care îl așteaptă cu tocană de oaie și vin. Se îmbată și nu mai găsește cheia casei. Semnificativ este că, spre deosebire de muma zmeilor, Tase nu îl recunoaște pe Pricolici, crede că este un breloc și în agață la bordul camionului și la cheie. Din antagonistul lui Făt-Frumos nu îi rămân decât forța și dimensiunile, altfel, este umil în fața Împăratului Roșu, în speranța că o primește pe Ileana, după care oftează cântând cântece de inimă-albastră. Greuceanu nu este nici el voinicul care aduce Soarele și Luna, ci un periferic care caută în groapa de gunoi a Cetății de Scaune, își predă paloșul pentru bani, este sărac, bețiv și se încaieră cu Pipăruș-Petru.

Spre deosebire de ei, Făt-Frumos este redimensionat în spiritul în care a fost consacrat, însă tușele sunt îngroșate, într-o viziune aproape mediatică: este fiul dezmoștenit al Împăratului Verde, apelează la chirugia plastică pentru a-și păstra frumusețea și tinerețea, este vedetă și dă interviuri, îi place distracția și are o relație proastă cu tatăl său. Se descurcă binișor ca proprietar de herghelie și dresor de cai. Singurul lucru care îl supără este repetarea la nesfârșit a poveștii cu pierderea Ilenei răpite de zmeu, pentru care caută o rezolvare, cu ajutorul lui Archibald Călătorul. Chiar dacă toate aceste trei personaje sunt reduse la dimensiuni umane, în timp ce Zmeul și Greuceanu sunt împinși spre periferie, pierzându-și toate trăsăturile care i-au individualizat, Făt-Frumos, rămâne fidel propriei imagini, chiar dacă îți pierde atributele eroice. Chiar și așa, la fel ca toate personajele care trec printr-un proces de diminuare, de alterare a condiției originare, Făt-Frumos face eforturi zadarnice pentru a se așeza în centrul poveștii, acțiunile sale rebele (vine la masa Împăratului Verde, îi batjocorește acțiunile) și repetitive (se pregătește mereu să se însoare cu Ileana, pierzând-o, de fiecare dată, căci o răpesc zmeii) nu au nicio finalitate.

[5] Mușat, Carmen, Postmodernismul – un concept problematic depășit?, în Observator cultural, nr. 787/2015

Traseul Pricoliciului este chiar înduioșător: în credința populară, eroul este o entitate malefică, un copil născut cu căiță, al nouălea copil al familiei sau al treilea bastard, poate omorî oameni și vite, ia mana vitelor, aduce boala, se poate transforma în câine sau lup. Așa îl percep și sătenii care, după inundații, infestați cu holeră, se adună la casa dascălului, pentru a-l omorî. Tatăl copilului îi spune însă să fugă, țăranii dau foc casei, iar Pricoliciul se ascunde fără a îndrăzni să coboare într-o fântână care ar reprezenta locul de trecere Tărâmul Celălalt. Locuind fără amintiri în Pădurea Bântuită, el nu vede, după mulți ani, semnele care prevestesc schimbări în lumea lui: nici ciupercile care luminează, nici apariția unor plante magice de pe tărâmul celălalt, nici moartea tragică a șarpelui casei. Se teme doar de Cel din Baltă, refuzând să se oglindească în apă, deși se întreabă dacă este urât, se simte și este singur în pădurea lui. Călătoria pe care o face se asociază cu tema căutării, căci, pe tot parcursul romanului, Pricoliciul se străduiește să-și descopere identitatea: când îl întreabă Călătorul cine este, apoi când, stând de vorbă cu Umbra, țintuit la ușa zmeului, amintirea vieții umane îi revine fragmentar și fulgurant și, în fine, când Dioptrie citește despre el în ziarul „Pe când plopul făcea pere”, validându-i amintirile și povestea, apoi numindu-l.

Pricoliciul Adinei Popescu nu este nici o ființă puternică, nici demonică. Jucărie pentru zmeul Tase, eroul se teme de o dihanie pe care o întâlnise la cârciuma lui Cocoșatu, fuge de baba care îl recunoaște, se întovărășește cu Archibald, se teme de cățeaua Sfintei Vineri, pare fără personalitate și fără voință.În amintirile sale umane, în vremea inundațiilor și a apelor infestate, când nu era apă de băut în sat, el aducea oamenilor apă de la un izvor din pădure, singura potabilă, pe care o știa doar el. Oamenii însă refuză să bea „apa Pricoliciului”. Nici Greuceanu, pe care îl salvează cu ajutorul apei vii, făcând eforturi peste puterile sale să ajungă în aripa Limbo, nu îi este mai recunoscător, fiindcă după ce rana i se închide, adoarme. Practic, singurii care vor să îi afle povestea și care nu se tem de el sunt Archibald Călătorul care îi promite să îi acorde prioritate când va ajunge la birou, și Dioptrie care speră că, ducându-l pe Pricolici Agerului – Ochilor, va putea obține o promovare la funcția de Corector – șef sau chiar Redactor ceea ce i-ar permite să facă mici modificări basmelor. Pricoliciul nu este deci nici feroce, nici malefic, dimpotrivă, este generos și purtător de apă vie, deci de viață. Îl ajută pe doctorul Haralambie și, suflând asupra inimii lui Sânge-Albastru, eliberează maleficiul care îl sechestrează în Țara Vampirilor, învie pasărea moartă, îl salvează pe Greuceanu, are pusee de autoculpabilizare, când Trif Nebunul îi reproșează ciobanului că nu a făcut nimic să oprească pierderea stânii, Pricoliciul își spune că nici el nu a făcut nimic să oprească semnele. Cu toate acestea, în lumea alterată a Basmului Comercial, Pricoliciul devine singurul erou, ceilalți sunt mai degrabă antieroi, precum Greuceanu, care rămâne fără paloș și fără voinicie sau Făt-Frumos care se orientează spre activități mai profitabile, relațiile sale tradiționale – cu tatăl – împărat și chiar cu calul năzdrăvan – sunt tensionate. În cazul relației cu Împăratul Verde, Făt-Frumos reproșează inadaptarea, în timp ce în cel de-al doilea caz, calul denunță relația abuzivă, căci Făt-Frumos nu îl anunță dinainte atunci când îl cheamă după apusul soarelui, făcându-se vinovat pentru eventuala ciocnire de vreo pasăre sau de depășirea vitezei „legale de zbor”.

Motivul central al textului este cartea. Președintele cumpără de la librărie o carte pe care nu o poate citi, nedescoperind nimic în paginile albe ale volumului. Cu toate acestea, în ziare apar cronici pe marginea ei, motiv pentru care, temându-se că ar putea scrie ceva despre el, președintele o interzice și o arde în piața publică. Deși îi este atribuită Pâcăi, cel care scrie în mod real povestea, documentându-se și călătorind în lumea personajelor de basm, este Archibald zis și Ar, Călătorul. Acesta vizitează castelul din Sângerete, vorbește cu Pricoliciul, cu Blajinii (care nu îi răspund), cu Sfânta Miercuri (care îl ajută să afle vești despre Pricolici), cu Călin File

de Poveste (despre care descoperă că este diferit față de ceilalți, hainele lui nu sunt ponosite, el nu este vetust precum ceilalți, nici nu stă sub semnul periferiei, iar caracteristicile nu îi sunt alterate, pentru că nu este personaj de basm, construit în tradiția orală), cu Făt-Frumos (care îl păcălește să încalce legea privind transportul magic). Călătorul știe că nu se poate amesteca cu personajele basmului, el trebuind să rămână lumea sa, ca observator obiectiv. Imersiunea în poveste, prin călătoria pe calul năzdrăvan al lui Făt-Frumos, echivalează cu călătoria lui Bastian în Fantazia, în „Poveste fără sfârșit" a lui Michael Ende, cu deosebirea că Bastian se întoarce, recuperându-și lumea umană. Archibald nu se întoarce. Lumea basmului său este alterată de intervențiile statului și ale Președintelui, or, întoarcerea ar echivala cu validarea unui basm fals. Călătorul se identifică cu basmul, permițându-i astfel supraviețuirea și, în același timp, dobândind o libertate necunoscută anterior.

Deși întrepătrunse, lumea oamenilor și lumea personajelor de basm se opun: președintele și apropiații săi construiesc un basm fals, în care, în Țara Vampirilor, vampirii sunt scoși în afara legii, casele vrăjitoarelor, localitățile bântuite, întâmplările transgresive sunt, de fapt, butaforie, al cărei scop este divertismentul. Ființele Basmului Străvechi sunt victimele agresiunii demistificatoare: unii se resemnează, trăiesc în sărăcie sau fac compromisuri – Greuceanu și zmeul, sărăcesc, Împăratul Roșu face contrabandă, Agerul Ochilor, Setilă, Flămânzile și chiar uriețița-secretară sunt oamenii de încredere al Președintelui; alții duc o luptă iluzorie, fără sorți de izvbândă – Împăratul Verde. Peste toate, dictează și reglează basmele, roșiile, decretele, Conglomeratul care îl controlează pe Președinte și cu care acesta șantajează lumea basmului. Aluziile politice sunt destul de transparente, amuzante pentru adult, nesemnificative pentru copil. Pentru el, lupta dintre bine și rău se dă între Pricolici, vampiri, doctorul Haralambie și Corectori, confruntare care o transfigurează pe cea dintre autentic și fals, chiar dintre vechi și nou. În acest sens, aruncarea în gol a Pricoliciului, ca și imersiunea în poveste a Călătorului sunt încercări de salvare a autenticității, în cazul Pricoliciului, prin plecarea din lumea ca îl falsifică, în cazul Călătorului, prin abandonarea slujbei sale de inginer de povești, adică de falsificator al Basmului Străvechi.

După aruncarea în gol a Pricoliciului, câteva dintre obiectele acestuia cad pe pământ, fiind observate de Dioptrie. Când cade pana de Pasăre Măiastră, pentru câteva clipe, lumea își recapătă culorile și, prin aceasta, autenticitatea. Culorile și luminile care invadează Cetatea de Scaune nu durează decât trei minute însă „la scurt timp după aceea, frânturi de gânduri colorate au început să bântuie memoria locuitorilor"[6], încep să viseze și să își amintească, condiție fundamentală pentru supraviețuirea poveștilor: Pricoliciul supraviețuiește la grota zmeilor, pentru că Dioptrie îi citește povestea, Greuceanu își revine pentru că Pricoliciul îi spune povestea. După imersiunea Călătorului în lumea Basmului Străvechi și ieșirea în gol a Pricoliciului, cartea, până atunci goală, se umple de lumină. Cei doi recuperează povestea în maniera în care o recuperează Bastian în „Poveste fără sfârșit", salvând lumea fanteziei de la uitare.

Cartea nu ocolește teme actuale, care fac școală în literatura pentru copii, precum poluarea și salvarea mediului și a animalelor. Cetatea de Scaune stă într-o ceață densă care transformă totul în umbră, culorile orașului sunt diferite nuanțe de gri. Doar atingerea penei Păsării Măiestre schimbă culoarea, permițând soarelui să răsară, iar locuitorilor să vadă cerul senin. Pricoliciul învie o pasăre moarte, sugerând grija pentru animale. Nimic nu este însă tezist, nenatural, dimpotrivă problematica este integrată armonios în poveste, răspunzând unor condiționări superioare, căci grija pentru mediu și pentru animale face parte din modul de viață al Basmului Străvechi.

[6] Popescu, Adina, „Istoria secretă a Țării Vampirilor. Cartea pricoliciului", București: editura Arthur, 2021, p. 432.

O invenție verbală amuzantă construiește lumea textului, operând în serii sinonimice: colegii Agerului – Ochilor (personaj de basm) sunt Cataractă și Dioptrie, vampirii se numesc Sânge-Albastru, Sânge-Rece, Setos-de-Sânge, Venă Sfârtecată. Ei se adună la sângerie, loc în care se vând diferite feluri de sânge, rănile se curăță cu Sângerată, care se poate și bea, satul bântuit se numește Sângerete. La acestea se adaugă jocurile de cuvinte care materializează semnificații abstracte, precum cel legat de Cetatea de Scaune, unde locuitorii sunt evaluați în funcție de mulțimea scaunelor posedate, așa cum, frica sau ciuma sunt antropomorfizate.

Din perspectivă didactică, opera îi familiarizează pe copii cu miturile și legendele folclorice românești, însă, pentru receptarea textului, în sine, cititorul trebuie să aibă suficiente informații de literatură populară, deci, în absența unei culturi folclorice, receptarea ține seama doar de semnificațiile contingente. În acest sens, tematica circumscrisă unor ființe supranaturale, precum vampirii, strigoii, spiridușii etc, familiară copiilor, se conjugă cu motive precum cel al jocului. În pregătirea pentru revoluția Împăratului Verde, Călin File de Poveste îi invită pe oștenii pe care îi antrenează, la un joc de tip „Țară, țară vrem ostaș!", alături de uriași. Metamorfozele fac, de asemenea, parte din imaginarul copilărescu, iar vampirii se transformă în lilieci, Pricoliciul însuși se poate transforma într-o pereche de pantaloni etc. Antropomorfizarea fricii, a ciumei, chiar a munților (ca uriași) face parte din aceeași intenție narativă a comunicării cu copiii. Invenția lingvistică cu accente ludice nu se depărtează de puterea de înțelegere a cititorului mic. Cu toate acestea, densitatea narativă, planurile și firele narative paralele, întretăiate suprinzător pe alocuri, configurația de palimpsest a cărții (din care recuperăm nu doar basme și texte folclorice, ci și personaje și texte de autor, precum „Călin, file de poveste"), posibilele niveluri ale receptării/interpretării îndepărtează textul de genul literaturii pentru copii. Ele fac însă deliciul cititorului adult, dacă acesta poate trece peste prejudecata tematicii juvenile.

Prin resemantizarea basmului și a literaturii folclorice, prin apelul la etica memoriei, cartea Adinei Popescu este o metaforă a nevoii de recuperare a trecutului, de păstrare a poveștii, de cultivare a identității, dar și o metaforă a epocii postmoderne, pe care, în felul ei, o traduce pe limba copiilor.

BIBLIOGRAPHY

1. Bodiștean, Florica, „Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story", Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
2. Gignoux, Anne-Claire, „De l'intertextualité à la récriture", în Cahiers de Narratologie, nr. 13/2006; https://journals.openedition.org/narratologie/329.
3. Leon-Cilliota, Rosali, „Un acercamiento a las investigaciones de la representación de género en la literatura infantil", în Desde el Sur, vol. 10, nr. 2, Limba, pp. 347-362.
4. Mușat, Carmen, Postmodernismul – un concept problematic depăşit?, în Observator cultural, nr. 787/2015.
5. Popescu, Adina, „Istoria secretă a Țării Vampirilor. Cartea pricoliciului", București: editura Arthur, 2021.
6. Rotari, Doina, „Teorii și practici ale rescrierii", în conferința"Lumina verbului matern", 2019, p. 317-326; https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/164-175.pdf.

ATYPICAL WOMEN IN SCHOOL LITERATURE

Nicoleta Crînganu
Assoc. Prof., PhD, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: According to Eugen Lovinescu, the femininity could be described by using terms like instinctuality, modesty, mystery, sentimentality, lyricism, subjectivity. In the world literature, the female characters follow this description most often. In the Romanian literature there are also female characters that fit to this portrayal („Adela" in Garabet Ibrăileanu's novel, "Maria" in Mihai Eminescu's „Sărmanul Dionis", for example). But in the school literature, in the school curriculum and the school books, the Romanian femininism does not follow Eugen Lovinescu's characterization. The students learn about feminine models like Chera Duduca (Nicolae Filimon), Zoe, Acrivița, Marghioala (Ion Luca Caragiale), Smaranda Creangă (Ion Creangă), Ana (Liviu Rebreanu), Vitoria (Mihail Sadoveanu), Ela, doamna T. (Camil Petrescu), Otilia Mărculescu (George Călinescu) or Matilda (Marin Preda). The typology, diverse in its essence, illustrates the atypical nature of Romanian feminism that proposes strong female characters, usually stronger then their partners.

Keywords: characters, femininity, school books, curriculum, school.

Diversitatea teoriilor literare feministe face dificilă analiza tipologiilor, cu atât mai mult cu cât aceste teorii, după cum s-a observat[1], sunt mai degrabă teorii ale interpretării sau ale lecturii, implicând deci apelul la cititorul ideal sau empiric, propunând uneori o lectură împotriva textului[2], cu care, de altfel, colaborează „ireverențios". Feminitatea dependentă, supusă și pasivă, condiționată literar, provocată, chestionată, contrazisă a suscitat masiv interesul, fără ca cercetarea să surprindă întreaga complexitate și diversitate a tipologiei literare feminine, lucru de înțeles, de altfel, fiindcă, în multe dintre texte, personajul feminin ocupă locul secund în ierarhia actanților. În plus, direcțiile de interpretare a feminității venite din zona cercetării feministe construiesc un profil de victimă căreia îi sunt refuzate atribute eroice sau istorii de succes. Pe de altă parte, interpretările curentului dominant stau, la noi, sub semnul observațiilor lovinesciene, în care femeia văzută ca „ agentul sensibilităţii şi ordinii în planul familial"[3], este, în primul rând, mamă. Prin opoziție, o a doua ipostază, în viziune lovinesciană, este cea a amantei, ambele fiind puse sub semnul perpetuării speciei. Lovinescu, citat de Elena Zaharia Filipaș, descrie feminitatea prin, „instincte învăluite în pudoare", ca natură sentimentală, stăpânită de impulsuri iraționale, opusă spiritului masculin, caracterizat prin „sete de cunoaștere, spirit analitic, luciditate"[4]. Descrisă, pe urmele lui Lovinescu, prin trăsături precum instinctualitate, pudoare,

[1] Golubov, Nattie, La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas, Discurso, teoría y análisis 31, 2011: 37-61
[2] Op.cit.
[3] Pantelimon – Bistriceanu, Corina, Rolurile familiale tradiţionale ale femeii în literatura etnografică românească, în „Revista română de sociologie", serie nouă, anul XXXII, nr. 3–4, p.131–148, Bucureşti, 2021
[4] Zaharia – Filipaș, Elena, „Eugen Lovinescu și literatura feminină" în „Studii de literatură feminină". https://www.paideia.ro/ro/e-book/1720-studii-de-literatura-feminina-e-book-elena-zaharia-filipas-9789735962225.html

mister, sentimentalism, lirism, subiectivitate, femeia s-ar remarca prin „non-vizibilitate”[5], însă, așa cum subliniază Filipaș, aceasta ar fi condiția pentru păstrarea feminității în viziunea criticului. La acestea se mai adaugă o serie de trăsături propuse de Mihaela Miroiu[6]: dependență, blândețe, înclinație spre detaliu și aparență, slăbiciune, tact, grijă față de alții.

În general, studiile feminității nu rezistă tentației opoziției. Dacă nu vorbesc despre opoziția feminin – masculin, precum George Călinescu, insistă pe ipostaze reducționiste de tipul mamă – amantă sau, în cartea Ioanei Pârvulescu, Eva - Lilith[7]. Totuși, autoarea menționată stabilește serii feminine literare, identificând, puncte de rezistență care configurează specificul feminității românești. Într-un volum destinat codurilor de gen în cultura românească[8], discutând necesitatea reconsiderării canonului literar, Mihaela Ursa vorbește despre misoginismul (real!) al literaturii române, insistând nu doar asupra necesității introducerii în programele școlare a unor autoare – precum Hortensia Papadat Bengescu, care apărea în programe atunci când regimul avea nevoie să-și valideze „discursul egalitarist”, „atent dogmatic la „cotele de gen”[9] – pentru că, afirmă ea, „băieții pot să-și aleagă ușor personaje masculine cu care să se identifice admirativ, pentru adolescente e mai greu”.

De altfel, puse în context canonic, studiile de gen se focalizează mai ales asupra producției feminine de carte, insistându-se asupra nevoii introducerii în literatura școlară a unor scriitoare. Cu toate acestea, modificările literaturii canonice trebuie să păstreze texte și autori care au construit literatura română, chiar dacă, dinspre lumea contemporană, ideologia lor pare depășită. În acest sens, problema feminismului și a feminității devine semnificativ una de interpretare.

În general, explorarea feminității a purtat lentilele victimizării, într-o lectură mediată de valori masculine, iar interpretarea nu s-a îndepărtat prea mult de cea majoritară ideologic, de aceea, lectura de identificare a adolescentelor nu poate fi decât una împotriva textului, în conexiune cu valori societale generale, pe care personajele feminine le ilustrează. Astfel, în loc să privim personajele feminine din perspectiva relațiilor lor cu personajele masculine, le vom explora ca entități separate, suficiente lor înselor, capabile de a-și spune povestea împotriva autorului sau a naratorului. Demersul implică observația că textele din programele și manualele școlare transmit ideologie, cum scrie Mihaela Ursa, însă și aceasta depinde de unghiul de abordare la lectură.

În multe texte personajele feminine se potrivesc descrierii lovinesciene („Adela” de Garabet Ibrăileanu, „Sărmanul Dionis” de Mihai Eminescu etc). Totuși, cele mai importante producții ale literaturii canonice propunlectura unor modele Chera Duduca, Zoe, Acrivița, Marghioala, Smaranda Creangă, Ana lui Ion, Ela, doamna T, Otilia Mărculescu, Matilda sau Catrina Moromete, diferite, în esența lor, de tipologiile lovinesciene sau de cele ulterioare. Desigur, multe dintre ele sunt mame sau curtezane, sunt sensibile, blânde sau dependente de figura masculină. Dincolo de aparențe, ele sunt însă altfel.

---

[5] Prus, Elena, „Dimensiunea feminină a canonului literar din perspectiva egalității de gen”, în Intertext, nr. 3-4/ 2015.

[6] Laura Grünberg și Mihaela Miroiu, Gen și societate. Ghid de inițiere, București, Editura Alternative, 1997.

[7] Pârvulescu, Ioana, „Alfabetul doamnelor. De la doamna B. la doamna T.‘‘, București, Editura Humanitas, 2021, ediție revăzută și adăugită, p. 21.

[8] Ursa, Mihaela (coord.), „Zoe, fii bărbată!. Coduri de gen în cultura României contemporane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2019.

[9] Ursa, Mihaela, „Studiile literare românești și codurile de gen”, în Ursa, Mihaela (coord.), „Zoe, fii bărbată!. Coduri de gen în cultura României contemporane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2019, p. 52.

Personaj detestat în literatura română, considerată unealtă a parvenirii lui Dinu Păturică, Chera Duduca a fost interpretată, în general, ca marionetă a unui bărbat ambițios, care o va și duce la pierzanie. Este oare chiar așa? Textul pare a spune că nu, pentru că descoperim, în paginile lui, o femeie, frumoasă, o curtezană conștientă de frumusețea ei, capabilă să stârnească pasiunea unui mare fanariot, Andronache Tuzluc. Naratorul observă însă că nu este doar frumoasă, ci și inteligentă și iscusită. Am putea să bănuim că ochiul subiectiv al îndrăgostitului Tuzluc îi atribuie trăsături străine, însă Duduca le confirmă. Ceea ce el nu bănuiește este că amanta sa este lipsită de orice sensibilitate amoroasă, ci, remarcă naratorul, inima sa este o stâncă de granit, ceea ce nu o împiedică să se prefacă îndrăgostită, să îl îmbrățișeze, să plângă și chiar să leșine fals. Când primește scrisoarea de angajare a lui Dinu Păturică, femeia își măsoară cu atenție oponentul, intuidu-i forța. Cei doi se măsoară unul pe altul „cu liniștea aparentă, a două fiare ce stau de se observă cu o prefacută nepăsare înainte de a sări cu asalt una asupra alteia”[10], „asaltul” fiind dat de către femeie, care încearcă să și-l subordoneze pe noul slujbaș. Păturică nu își pierde sângele rece, dar nici Duduca nu disperă, făcându-și-l complice pe bărbat. Semnificativ este faptul că nu el, ci Duduca este cea care inițiază parteneriatul, renunțând la calemgiul pe care îl iubea, seducându-l apoi pe Dinu, care ar fi trebuit să-i fie spion. Nu ea este complicea lui, ci el este complicele ei. Păturică crede chiar că, în complicitate cu Duduca, a început să învețe „alfabetul norocului”. De altfel, femeia joacă și în fața lui Tuzluc scena nemulțumirii, căci îi spune ea fanariotului, Păturică o spionează și cere îndepărtarea lui. În scena în care cei doi complotează pentru spolierea lui Tuzluc, cei doi se comportă ca tovarăși perfect egali, dar lovitura de grație o dă tot femeia, când îl obligă pe fanariot să îi cumpere bijuterii și haine scumpe, deși acesta este deja scăpătat. Tot ea este cea care îl implică pe Kir Costea Chiorul în complotul lor, înlesnindu-i astfel lui Păturică accesul la bogățiile lui Tuzluc. După căsătoria cu Păturică, tot Duduca este cea care îi înlesnește obținerea funcției de mare stolnic, prin modul în care îi primește oaspeții de la Țarigrad, chiar dacă naratorul consemnează răutăcios comportamentul de Mesalină al femeii, care, în felul acesta, corespunde portretului pe care îl face, la începutul romanului, ciocoiului. Duduca știe însă ce face, ba chiar atunci când Păturică ajunge în dizgrație, îl părăsește pentru un turc, pentru că nu mai servește scopurilor sale. Finalul moralizator al poveștii femeii corespunde viziunii asupra ciocoilor – de la care Duduca nu face excepție –, însă moartea ei, legată tot de trădare, este mai degrabă un zvon. Citit deci împotriva potretului de la început, romanul nu mai doar al parvenirii lui Păturică, ci al femeii manipulatoare din spatele lui.

Mai domestică, însă nu mai puțin ambițioasă este Chirița lui Vasile Alecsandri. Ea îi mărturisește cumnatei sale că se dorește isprăvnicească și îl trimite pe Bârzoi la Iași, ca să obțină slujba. Își conduce casa cu mână de fier, obligându-l pe Guliță să învețe franțuzește, vrea să îl însoare cu Luluța și face planuri împreună cu Bârzoi, își obligă feciorul din casă să îi aducă scrisorile pe talgere, organizează primirea lui Bârzoi, îl alungă pe Leonaș de teamă să nu îi strice planurile. Mai mult: adoptă mode ale vremii, pentru a fi în pas cu lumea bună în care dorește să intre, fumând, bând ceai și punând masa la ore europene. Unghiul din care privește textul ambițiile femeii este cunoscut: ea a fost portretizată ca o parvenită, lipsită de cultură, tributară unor mode care nu i se potrivesc. Cu toate acestea, în felul ei grosier, Chirița este agentul modernizării isprăvniciei, tocmai prim modele pe care le adoptă cam fără discernământ. Își obligă soțul să îmbrace straie nemțești (care îi displac acestuia) știind că, în acest fel, va atrage atenția asupra funcției sale, refuză să se mai ocupe de treburile casnice, acestea nepotrivindu-se cu noul ei statut, zăpăcindu-l cu totul pe mediocrul Bârzoi, care bea apa cu care trebuie să își

[10] Filimon, Nicolae, „Ciocoii vechi și noi”, Editura Institutului de Arte Grafice „Minerva”, București, 1910, p. 69.

clătească gura după masă, se plânge că trebuie să ofere ceai oaspeților și ia cu mâna zahărul din zaharniță, lucru disprețuit de Chirița. De altfel, creierul din spatele tuturor planurilor este ea, Leonaș reușindu-l să îl păcălească pe Bârzoi cu ușurință. Față de Chera Duduca, Chirița apare în ipostaza de mamă, după împărțirea lui Lovinescu, numai că ea este mai mult decât atât: ambiția ei îl impinge pe Bârzoi la Iași, pentru isprăvnicie, ea face planuri pentru Luluța, la care nu renunță cu ușurință, ea organizează casa după moda europeană și noul statut al bărbatului ei. Chiar urmărită de ironia autorului, Chirița rămâne energia reformatoare, o feministă sui generis (refuză să mai facă dulcețuri și cozonaci, considerându-se mai mult decât o gospodină, corelând acest lucru cu noul ei statut).

Zoe este deja europeană, ea stăpânește deja județul, prin soțul și amantul ei, fără a fi mai puțin ambițioasă decât predecesoarea ei. Prin Trahanache controlează partidul, iar prin Tipătescu, județul. Când Cațavencu amenință cu expunerea triunghiul conjugal, Zoe intră în panică, fiind gata să cedeze șantajului. Îl ceartă pe Tipătescu pentru arestarea lui Cațavencu și îl amenință pe prefect că ea și bărbatul ei îl votează pe Cațavencu. În realitate, doar Trahanache poate vota, dar Zoe se comport ca și cum votul ar sta în mâinile ei. Panica ei nu ține mult, fiindcă atunci când Tipătescu îi propune să fugă cu el, este scandalizată și uzează de toate trucurile (plans, victimizare), ca să îl convingă să renunțe la ambițiile lui, ba chiar îl eliberează din arest pe șantajist. Față de Tipătescu, care iese la luptă deschisă cu Cațavencu, Zoe preferă varianta de compromis, singura care îi permite să câștige timp până la găsirea unei soluții. Norocul îi surâde, în cele din urmă, și, când Dandanache se alege, ea îi promite lui Cațavencu susținerea la alegerile următoare, confirmând că este, cum spune Cetățeanul turmentat, „o damă bună”. În ciuda bărbaților puternici care joacă între ei viitorul județului, Zoe își impune voința în fața tuturor, uzând de toate mijloacele pentru aceasta: lui Trahanache (cu care nu vorbește aproape deloc pe toată durata piesei) îi joacă scena leșinului, se folosește de sentimentele lui Tipătescu pentru ea, pe Cațavencu îl eliberează din arest, atrăgându-l de partea ei, lui Ghiță îi arată, în momentul arestării, că ea conduce județul.

Caragiale a explorat și prin alte texte feminitatea. Dintre acestea, „La Hanul lui Mânjoală” propune o femeie a cărei forță rămâne un mister pentru cei din jur. Astfel, legendele colportate de drumeți exprimă mirarea că hanul a înflorit după moartea bărbatului, ba chiar se spune că ar fi găsit o comoară sau umblă cu farmece; legendele mai spun și că, încercând să-i spargă ușa, un hoț a căzut mort, altul a amuțit, iar alții doi au fugit. Femeia știe evident să facă afaceri, stereotipurile celor din jur creează legendele care o învăluie într-o lumină infernală, de care, de altfel, ea se folosește cu pricepere. Un exemplu este chiar Fănică. Eroul, influențat de legendele din jurul femeii, remarcă ciudățeniile locului, iar femeia nu îi spulberă prejudecățile, ba chiar îl seduce. Mai mult, la plecare, privește în interiorul căciulii oaspetelui, alimentându-i temerile și regretele. Sub farmecul ei, eroul rătăcește drumul, iar furtuna desăvârșește întoarcerea la han. Marghioala este femeia care știe să își construiască și să folosească imaginea vrăjitoarei. Aceasta pornește de la înfățișarea ei: hangița se uită cruciș, în imaginarul popular fiind însemnată. Pentru ea, acest lucru este o armă, de aceea, exploatează legendele pe care le țes stereotipurile și prejudecățile, adaptându-și imaginea la detaliile lor. De aceea, nu are icoane în casă, ține un cotoi bătrân, alimentând superstițiile. Din același aluat este și Ancuța lui Mihail Sadoveanu, chiar dacă îi lipsește imaginea de vrăjitoare sau Acrivița, întâlnită mai rar în textele școlare.

Vrăjitoare, dar mai puțin înspământătoare, este și Smaranda, mama lui Nică. Zeitate a casei prin excelență, așa cum și-o amintește copilul, știind să închege apa cu doar două picioare de vacă, alungă norii, potolește dușmanii și atenuează durerea, femeia are o voință de fier, căreia

i se supune și soțul și feciorul. Față de Ștefan a Petrii, femeia are ambiții și, pentru că nu le poate satisface altfel, le transferă asupra băiatului pe care îl vrea obligatoriu preot. Este în stare „să toarcă-n furcă" pentru asta, învață cu el, citind mai bine decât Nică din Psaltire și se bucură de râvna băiatului. Feciorul nu vrea să plece de acasă, tatăl său refuză să-l dea la școală. Femeia nu se lasă: se simte superioară bărbatului, căci învățase să citească, reproșându-i lui Ștefan că este needucat („nu știi boabă de carte"), că trage „sorcoveții la musteață" și, dacă nu reușește să îl convingă, apelează la aliați: David Creangă, tatăl său, reușind să își pună planul în aplicare. Când Nică refuză, la rândul lui, să plece la Socola devine autoritară, încât feciorul știe că trebuie să facă „după cheful mamei". De data aceasta, Ștefan, tatăl, este de partea ei, semn că argumentele ei l-au convins. Smaranda este femeia rurală tipică: are grijă de gospodărie și de copii, face munci casnice precum torsul, este stăpâna universului casnic, este bisericoasă, dar înțelege mai bine decât Ștefan rolul școlii, învață chiar să citească și nu cedează la niciun argument (altfel valid, legat de lenea copilului) al bărbatului. Stând sub semnul stereotipului social, conform căruia femeia trebuie să se ocupe de treburile casnice și să își crească copiii, Smaranda își transferă ambițiile asupra copilului, pe care îl receptează ca pe un alter ego, și niciun obstacol nu o poate opri de la traseul pe care îl stabilește lui Nică.

Din același aluat este și Mara lui Slavici, cu observația că, văduvă fiind, femeia își asumă toate rolurile sociale. Ca și Marghioala lui Caragiale, înflorește după moartea bărbatului, care era cârpaci și își cam petrecea vremea în cârciumă. Mara este însă decisă să nu piardă nimic din ceea ce rămâne de pe urma lui: o livadă și o vie, adăugate la casa ei de zestre. După moartea lui, femeia devine precupeață și se dovedește chiar pricepută, ajungând să ia în arendă un pod. Eticheta pe care o poartă, pe bună dreptate, este cea de avară, însă Mara este condiționată social și psihologic să adune bani în ciorapi. Citit fără atenție, romanul Mare pare a fi romanul unui mare efort pentru supraviețuire după moartea capului familiei. În realitate, Mara este expresia unui succes feminin: din precupeață ajunge podăriță, își educă fata, pe Persida, la mănăstire, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar, configurându-le un destin superior. În viziunea ei, Persida ar trebui să fie preoteasă, iar Trică ar putea fi cojocar, ambii depășind, condiția de copii săraci, orfani de tată, fii ai unei precupețe. Aparent, motivațiile Marei sunt legate de copii, însă femeia este, prin firea ei, antreprenoare: își administrează negustoria cu pricepere, negociază cu călugărițele ca să plătească foarte puțin pentru educația Persidei, știe că Gheorghe, pe care îl lasă să păzească uneori podul, ar putea să o înșele și ia măsuri, dă bani cu camătă, dar știe să își protejeze investiția dând doar jumătate din banii solicitați de creditori, îndemnându-i pe aceștia să ceară cealaltă jumătate de la Hubăr, economul orășenesc, pe care, implicându-l, îl împiedică să îl mărească arenda la pod, câștigând de două ori, în acest fel. De altfel, acesta este modul în care își conduce Mara afacerile, vizând întotdeauna două planuri ale investițiilor sale. Luciditatea sa, capacitatea de a planifica, priceperea în afaceri contrastează cu aspectul ei neîngrijit, atenuându-i feminitatea. Aceasta se dizolvă însă în personalitatea Persidei, care este, în definitiv, creația mamei sale, care îi stabilește traseul. Feminină, blândă, frumoasă, Persida se dezvoltă exact în maniera stabilită de Mara, dovedindu-se o proiecție superioară a mamei sale. S-a spus, de altfel, că romanul"Mara" este povestea Persidei, care, spre deosebire de mama sa, rămâne feminină și în momentul în care preia frâiele cârciumii lui Natl.

Despre Vitoria lui Mihail Sadoveanu, eroina romanului „Baltagul" s-a scris mult, interpretările situându-se de multe ori în apropierea lecturii feministe, cu atât mai mult cu cât femeia este victima violenței domestice, pe care o îndură fără a se revolta. Moartea lui Nechifor o face însă să dea măsura adevăratei sale personalități, căci, până la momentul respectiv, Vitoria se ocupă de treburile casnice și de copii. Odată cu dispariția bărbatului, femeia hotărăște să plece

în căutarea lui, călătorie primejdioasă și pentru care, aparent, nu poate fi pregătită, din moment ce toată viața ei se înscrie în perimetrul satului de munte. De aceea, la început, apelează la autorități, dar, neprimind răspunsurile așteptate, după un ritual de purificare, cu vizite la mănăstire și zile îndelungi de post, hotărăște să plece, nu înainte de a încerca să-și trimită feciorul, pe Gheorghiță în căutarea tatălui. Când acesta răspunde cu jumătate de gură că se va duce, Vitoria își dă seama că nu poate să îl trimită singur. Nu în forța lui nu are încredere, ci înțelepciunea tânărului, de aceea hotărăște să plece împreună cu el. Pregătirile pentru drum ilustrează capacitatea ei de a-și gestiona destinul: vinde produse, ca să aibă bani pentru drum, pregătește gospodăria pentru absența ei, lasă banii în păstrare la preot, ca să nu fie furați, se întovărășește o vreme cu alți drumeți, ca să fie în siguranță. Este prevăzătoare și știe cum să se adapteze la situații limită, știe să se folosească de forța lui Gheorghiță atunci când bărbații întâlniți pe drum depășesc limitele. Știe cum să își coordoneze feciorul, intuind ce gândește și împingându-l să se comporte bărbătește, fie ca să o apere de bărbatul care îi șoptește ceva la ureche, fie să îl răzbune pe tatăl său. Nu se teme nici de drum, nici de oamenii pe care îi întâlnește, știe să pună întrebări, să găsească răspunsuri și să se servească de toate resursele pentru a-și atinge scopurile. Drumul pe care îl face, ale cărui implicații mitologice și arhetipale au fost îndelung discutate, este drumul de la feminitatea submisivă care stăpânește universul casnic, la feminitatea expansive care își asumă lumea, depășindu-și condiția și limitările.

Nici Ana din „ Ion” de Liviu Rebreanu nu este atât de slabă cât pretinde textul și critica. În dorința ei de a evada din mediul familial, tânăra încalcă normele sociale, rămânând însărcinată cu Ion, înainte de căsătorie. Gestul ei, care a fost interpretat ca semn de slăbiciune în fața forței bărbatului, este, de fapt, un gest conștient. În casa tatălui său, supusă violenței acestuia, dar și limitărilor pe care le impune condiția de fată nubilă, Ana nu își găsește locul. Nevoia ei de evadare din mediul familial abuziv se conjugă cu nevoia de afecțiune, de care este lipsită încă din copilărie, ceea ce o face să nu identifice corect semnele înșelătoriei puse la cale de Ion. Încălcarea codului social nu este însă rezultatul seducerii ei de către fiul Glanetașului, ci al unei decizii curajoase și conștiente de ieșire, cu orice preț, din casa lui Vasile Baciu, care, cu siguranță, nu ar fi lăsat-o să se căsătorească cu Ion. Femeia se războiește, în acest fel, cu comunitatea, dar, în același timp, și cu tatăl ei, care ar dori o mărite cu George, băiatul cel mai bogat din sat. Ana vrea să își facă însă propriile alegeri și, în ciuda preferinței tatălui său pentru George, optează pentru Ion. Destinul ei este însă cu atât mai tragic, cu cât este repetitiv, nici nu va găsi afecțiune, nici nu va scăpa de violență, de aceea gestul ei sinucigaș nu este o capitulare, ci o asumare tragică a unei conștiente evadări, pentru care ignoră chiar condiția de mamă.

Galeria femeilor atipice poate fi completată cu Aglae (care domină întregul clan Tulea, în „Enigma Otiliei” de George Călinescu), Ela (care își afirmă independent în raport cu Ștefan Gheorghidiu, fie luptându-se pentru moștenirea bărbatului, fie introducându-l în societatea vremii, ceea ce îl face pe soțul ei să o bănuiească de adulter, în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” de Camil Petrescu), Matilda din „Cel mai iubit dintre pământeni” de Marin Preda.

Toate aceste personaje feminine au fost și sunt cultivate de programele și manualele școlare. Ele nu se încadrează în tiparele lovinesciene sau ulterioare: instinctualitatea, pudoarea, sentimentalismul, lirismul, subiectivitatea, blândețea nu le caracterizează. Nici dependența de figura masculină, pe care o domină deseori, nevoia de protective sau teama de a nu răni. Le rămâne, unora dintre ele, grija pentru cei din jur sau tactul, prin care câștigă bătăliile pe care le duc, fie ca partenere ale unor barbați (care nu se ridică la nivelul așteptărilor lor, chiar dacă asta nu le impinge spre bovarism), fie ca văduve, obligate să-și asume caracteristici masculine. Dacă

femeile literaturii şcolare fac parte dintr-un fenomen mai amplu, condiționat istorico-social, căruia îi este tributară literatura română, rămâne de discutat. Ceea ce se poate afirma însă este că aceste femei atipice, pe care le putem descrie ca puternice, independente, curajoase etc, generează modele sociale, vizibile în politică, economie, în comunitate, în general.

BIBLIOGRAPHY

1. Golubov, Nattie, La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas, Discurso, teoría y análisis 31, 2011: 37-61
2. Grünberg, Laura și Miroiu, Mihaela, Gen și societate. Ghid de inițiere, București, Editura Alternative, 1997.
3. Pantelimon – Bistriceanu, Corina, Rolurile familiale tradiţionale ale femeii în literatura etnografică românească, în „Revista română de sociologie”, serie nouă, anul XXXII, nr. 3–4, p.131–148, Bucureşti, 2021
4. Pârvulescu, Ioana, „Alfabetul doamnelor. De la doamna B. la doamna T.‘‘, București, Editura Humanitas, 2021, ediție revăzută și adăugită.
5. Prus, Elena, „Dimensiunea feminină a canonului literar din perspectiva egalității de gen”, în Intertext, nr. 3-4/ 2015
6. Ursa, Mihaela, „Studiile literare românești și codurile de gen”, în Ursa, Mihaela (coord.), „Zoe, fii bărbată!. Coduri de gen în cultura României contemporane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2019.
7. Zaharia – Filipaș, Elena, „Eugen Lovinescu și literatura feminină” în „Studii de literatură feminină”. https://www.paideia.ro/ro/e-book/1720-studii-de-literatura-feminina-e-book-elena-zaharia-filipas-9789735962225.html

Texte literaren (în ordinea menționării în text):

1. Nicolae Filimon, „Ciocoii vechi și noi sau ce iese din pisică șoareci mănâncă”, Editura Institutului de Arte Grafice „Minerva”, București, 1910.
2. Vasile Alecsandri, „Chirița în provincie” în vol. „Teatru, Editura Tineretului, Lyceum, București, 1968
3. Ion Luca Caragiale, „O scrisoare pierdută”, Editura Minerva, București, 1982.
4. Ion Luca Caragiale, „La hanul lui Mânjoală”, editura Minerva, București, 1973.
5. Ion Creangă, „Amintiri din copilărie”, în vol. „Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri”, editura Curtea Veche, 2011.
6. Ioan Slavici, „Mara”, editura Corint, București, 2006.
7. Mihail Sadoveanu, „Baltagul”, editura Ion Creangă, București, 1987.
8. Liviu Rebreanu, „Ion”, editura Eminescu, București, 1980.

AGLAJA VETERANYI. DEFEATED BODY, TRAUMA AND PATHOLOGIC IMAGINARY IN *THE SHELF OF LAST BREATHS*

Emanuela Ilie

Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Entering with certain delay on the stage of literature in her home country, Aglaja Veteranyi retained initially the attention of the specialised or general public for her exceptional biographical identity card, whose spectacular volutes were also reflected, in the poietic key, in her fictional writing. The writer was born in Bucharest, in a family of circus performers with whom she toured many countries, in order to settle in Switzerland, where she tried different forms of aesthetic validation of her authentically dramatic vocation.

*Not only as an actress and dramatic author, but also as a writer, Aglaja relied a lot on the use of the dramatic and the spectacular, on different levels – from the strictly thematic or the actual factual to the symbolic one. As a priority, however, each of her three books (*Gifts - a Dance of Death, Why the Child is Cooking in the Polenta *and* The Shelf of Last Breaths*) explores, through poetical or narrative strategies borrowed from the theatrical sphere, various identity and existential themes of the most challenging depth and complexity, such as: the dark evolution of the young (strongly marked by traumatic events); the disease, agony and death; the overwhelming loneliness; the exile and other forms of radical otherness of being (from alienation to senectitude).*

An essential role in the specific artistic imaginary is held especially by the sick feminine body, which for the author of Romanian origin is more than an identity marker, be it a particularly relevant one. Among others, this hypostasis of the feminine body allows the novelist to problematize the disturbed evolution of the being (and especially of the feminine one), in a close connection with the familial micro-community. Particularly in The Shelf of Last Breaths*, the sick body, perceived as a definitively "defeated body" (cf. Le Breton), becomes in my opinion a true vehicle of (meta)fictional meaning and even a metonymy of a universe in agony.*

In order to explore the most significant hypostases and valences of the body imaginary configured by Aglaja Veteranyi in this book with certain testamentary valences, I will use a pluri-disciplinary analysis. As we shall see, the special nature of this fiction – which she entrusted to the DVA Publishing House shortly before she committed suicide by drowning into the cold waters of Lake Zurich, in early 2002 – determines the researcher to combine conventional critical methods with instruments taken from disciplines such as trauma studies, body studies, thanatology etc.

Keywords: defeated body, trauma, illness, pathologic imaginary.

Intrată cu mare întârziere pe scena literaturii din ţara de origine, Aglaja Veteranyi a reținut în primul rând atenţia publicului larg și a criticii de întâmpinare pentru cartea sa de identitate biografică absolut excepţională, ale cărei volute spectaculoase s-au reflectat, în cheie poietică, și în scriitura autoficţională. Prozatoarea s-a născut în București, într-o familie de circari alături de care a cutreierat numeroase ţări, pentru a se stabili într-o Elveţie în care a încercat diferite forme de validare estetică a vocaţiei sale dramatice. Nu numai ca actriță și autoare dramatică, ci și ca scriitoare, Aglaja a mizat mult pe o valorizare a spectacolului, pe diferite paliere – de la cel strict tematic ori propriu-zis factual la cel simbolic.

Prioritar, însă, fiecare dintre cele trei cărţi pe care Aglaja Veteranyi şi-a pus semnătura (*Daruri - un dans al morții, De ce fierbe copilul în mămăligă* și *Raftul cu ultimele suflări*) explorează, apelând inclusiv la strategii împrumutate din sfera teatrală, teme identitare și existențiale de o mare densitate: devenirea întunecată (căci marcată de diferite evenimente traumatice), boala, agonia și moartea, singurătatea copleșitoare, exilul și alte forme de alteritate radicală a ființei – de la alienare la senectute.

Un rol esențial în imaginarul artistic specific îl deține în special corpul feminin bolnav, care pentru autoarea de origine română este mai mult decât un motiv identitar, fie el și unul deosebit de relevant, din moment ce îi permite, între altele, problematizarea evoluției ființei (în particular, a celei feminine), într-o strânsă legătură cu micro-comunitatea familială. Cu deosebire în *Raftul cu ultimele suflări,* corpul bolnav, perceput ca un *corp* definitiv *învins*[1], devine un veritabil ordonator de sens (meta)ficțional și chiar o metonimie a unui univers agonic. Cu scopul de a explora ipostazele și valențele cele mai semnificative ale imaginarului corporal configurat de Aglaja Veteranyi în această carte cu certe valențe testamentare, voi apela la o analiză pluridisciplinară. După cum vom vedea, natura aparte a acestei auto-ficțiuni – pe care a încredințat-o editurii DVA la începutul lui 2002, cu puțin timp înainte de a se arunca în apele lacului Zurich – obligă oricum la îmbinarea metodelor critice convenționale cu instrumente preluate inclusiv din discipline precum *trauma studies*, *body studies*, tanatologie ș.a.

Într-o măsură încă și mai mare decât deconcertantul op care i-a adus Aglajei Veteranyi o tardivă recunoaștere internațională, *De ce fierbe copilul în mămăligă* (1999), cartea *Raftul cu ultimele suflări* (2002) este dificil, dacă nu chiar imposibil de încadrat generic. Deși o notiță peritextuală o recomandă drept roman, ea poate fi citită, pe spații extinse, în multiple moduri: ca o cronică a morții anunțate, (micro)roman al expierii aproape ritualizate sau (macro)poem al veghii și doliului, ca ficțiune orientată identitar, așadar bildungsroman (dar unul foarte special, cu inserții thanatice) ori ca (meta)ficțiune articulată în jurul cuvântului[2]. Indiferent care dintre aceste chei i se pare potrivită, cititorul va constata că interfața acestei narațiuni cu atașante inflexiuni poietice urmărește cu prioritate agonia și moartea unui personaj feminin, mătușa tinerei naratoare, fără a omite nici efectele copleșitoare ale acestei dispariții asupra celor câțiva supraviețuitori care trebuie să îi vegheze trecerea dincolo. Dintre ei, adevăratul mărturisitor al stingerii, singurul care înțelege nu numai reverberațiile profunde ale suferinței corpului celei-care-putrezește, ci și legătura strânsă dintre această suferință, devenirea în negativ a lumii și propria alunecare spre moarte este naratoarea, ale cărei percepții, când blurate, când supradimensionate expresionist, întunecă de la bun început reflectorul epic.

De-a lungul a numeroase pagini din prima și a treia secțiune a cărții, privirea tinerei care filtrează și experiențele celorlalți întârzie în special pe trupul bolnav al mătușii, pe care nepoata îl

---

[1] Preiau, și aici, sintagma pe care David Le Breton o explică într-o pagină memorabilă din volumul *Antropologia corpului și modernitatea:* „bătrânul este redus, în percepția comună, doar la corpul său, mai ales, desigur, în instituții. (...) În majoritatea instituțiilor, *consistența umană*, *singularitatea individuală* sunt șterse prin clișeul unic al corpului distrus, al corpului ce trebuie hrănit, al corpului ce trebuie spălat. Bătrânul nu mai reprezintă istoria sa, el nu mai este subiect, el e un *corp învins*, a cărui igienă și supraviețuire trebuie menținute. La fel ca purtătorul unui handicap, bătrânul este *obiect al corpului său*, nemaifiind subiect cu normă întreagă." (Le Breton 2002, pp. 140-141).

[2] Unul dintre puținii critici de la noi care au făcut observații succinte despre rolul esențial al logosului în opera Aglajei Veteranyi este Marius Miheț: „Mai puțin reușit decât prima ficțiune autobiografică, *Raftul*… rămâne un microroman poetic despre adevăratul protagonist al prozei unei scriitoare înconjurate de prea multe ziduri: cuvântul." (Miheț 2019).

scrutează[3] cu un fel de lăcomie halucinată, dar și cu certitudinea adevărului fundamental pe care cea-care-pleacă i-l transmite, fără să știe că astfel îi anticipează destinul: „Suntem mult mai mult timp morți decât vii, spune mătușa.” Îmbătrânit prematur de o patologie devastatoare de spațiu corporal[4], mutilat de o intervenție chirurgicală ale cărei urme sunt vizibile, corpul ei devine un fel de garant sinistru al acestui verdict necruțător ce va deveni și pentru nepoată adevăratul refren ontologic.

Cu toate că *Raftul cu ultimele suflări* nu este propriu-zis un text de tip *cancer narrative*, el are suficiente similitudini cu seria de confesiuni de criză cu pretext patologic, pe care le-am analizat într-un studiu recent[5]. La fel ca vârfurile ei estetice (*Întoarcerea din iad. Jurnal*ul Cameliei Răileanu, *Cancerul, dragostea mea* de Mioara Grigore sau *Povestea unei lupte* de Sorana Gurian), dar fără a apela la suprapunerea perfectă – specifică genurilor autobiograficului – între instanțele narative, cartea materializează o criză de identitate reflectată poliedric și care începe tot în trupul lovit cu sălbăticie. Deși catalizatorul metamorfozei întunecate rămâne până la capăt neidentificat cu precizie, el este și aici perceput agresorul întotdeauna prezent, străinul găzduit fără voie într-un spațiu intim transformat în câmp de luptă: „Boala este trăită ca un corp străin în care el [pacientul, n. mea, E. Ilie] nu se recunoaște, şi contra căruia este invitat «să se lupte». Perceperea ca a lui a acestei aventuri poate întârzia sau niciodată sosi. El mărșăluiește alături de ea ca şi cum ar fi un altul.” (Biot, Guinard și Hortala 1996, p. 152)

Spre deosebire însă de textele menţionate *supra,* care prezintă detaliat, din perspectiva bolnavei înseși, întregul proces asemănat frecvent cu un teribil marș în doi, cartea Aglajei Veteranyi se concentrează doar pe finalul acestei lupte dinainte pierdute: cartea se deschide chiar cu des citata secvență a pregătirii grâului pentru coliva ce trebuie dată de sufletul mătușii, iar una dintre primele aluzii la imaginarul corporal dezvăluie *realitatea* morții biologice prin detalii veriste, de o cruzime nefardată: „Unchiul își vârî mâna între picioarele mătușii și tăie cateterul. Atârna ca un cordon ombilical. Restul l-a lăsat în mătușa.” Majoritatea referinţelor corporale plasează, de altfel, naraţiunea acestei sordide competiții foarte aproape de punctul ei terminus:

> „*Hallo*, bestie, unde ești ? Acum avem de mâncare. Din cea mai fină.
>
> *Merda*, răspunse ea. *No quiero nada, dejame morir*. Unchiul a zâmbit, limba lui maternă devenise transparentă.
>
> Se duse la chiuvetă, ținu cârpa de spălat sub robinet, o întoarse pe mătușa de pe o parte pe cealaltă și-i spălă brațele, picioarele, pieptul și spatele.
>
> Mătușa își făcuse găuri în piele de atâta scărpinat.
>
> Zăcea în pat cu picioarele îndoite și în același timp desfăcute, fără cearceaf și rufărie și plângea.
>
> Imediat o să te simți mai bine, spuse el.

---

[3] Folosesc aici termenul în sens barthesian (v. Barthes 2018, pp. 478-479).

[4] Ideea apare și în cunoscutul eseu al lui Susan Sontag despre boală ca metaforă: „Tuberculoza este o boală a timpului, ea grăbește viața, o scoate în evidență, o spiritualizează. Atât în engleză, cât și în franceză tuberculoza «galopează». Cancerul are faze, mai degrabă decât mers ; el este, în cele din urmă, terminal. Cancerul lucrează încet, insidios; eufemismul standard în anunțurile mortuare e că cineva «a murit după o boală îndelungată». (…) Metaforic vorbind, cancerul nu e atât o boală a timpului, cât o boală sau o patologie a spațiului. Metaforele sale principale se referă la topografie (cancerul «se propagă», «proliferează» sau «e răspândit»; tumorile sunt, chirurgical, «extirpate»), iar cea mai înspăimântătoare urmare a lui, ca și a morții, e mutilarea sau amputarea unei părți din trup. (Sontag 1995, p. 22)

[5] Mai exact, în capitolul median din cartea *Corpuri, exiluri, terapii,* intitulat chiar *Cancerul, dragostea mea. Variaţii pe tema corpului mutilat* (Ilie 2020).

Mai bine, mai bine ! strigă ea. Până la Dumnezeu te mănâncă sfinții.”

Sau:

„Când urina se face verde, nu mai durează mult, spusese ieri unchiul.

Deschise închizătoarea sacului și lăsă lichidul să se scurgă într-o cană. Odaia îi devenise mică, îi apăsa pieptul în burtă.

Moartea puțea. Sora medicală o freca pe mătușa cu esență de lavandă.

Atât timp cât rinichii mai funcționează, mai există speranțe, răspunse mama.

Nu, spuse unchiul, toate organele sunt deja otrăvite.”

Încercările ultime, cu adevărat teribile, prin care trece trupul mătușii bolnave se petrec nu în spaţiul intim-protector al casei proprii, ci într-un spaţiu public, doar în aparenţă taumaturgic, acela al *clinicii de recuperare*. După cum arătat cu altă ocazie (Ilie 2022), în confesiunile de criză spitalul oncologic (și în special cel din România) este prea puţin descris drept spaţiu al vindecării[6]. Cu mult mai frecvent, textele bolnavilor sau ale aparţinătorilor lor îl configurează drept locul degradării biologice, al umilinței sociale, al înjosirii psihologice şi, la limită, al morţii. Pentru că în el ambele categorii de naratori ai traumei experimentează situarea definitivă pe ultimul prag: primii din chiar ipostaza de muribund fără speranţă de revenire *dincoace de moarte*, ceilalţi din postura celui ce înțelege că pierderea definitivă a celui ce agonizează înseamnă, de fapt, ceea cu termenii lui Vladimir Jankélévitch s-ar putea numi căderea *aproape moartea* proprie[7].

Anticameră a infernului pentru toţi cei forţaţi să se iniţieze, fie definitiv ori doar temporar, în topografia cu interfaţă oncologică, încăperile spitalicești apar uzual ca niște spaţii ale dezumanizării şi decăderii mizere în fiziologicul pur sau chiar ca terenuri pe care se desfășoară o vânătoare halucinantă, în care oamenii joacă ambele roluri (şi de pradă, şi de vânat)[8]. În puţine cazuri, autorii confesiunilor de criză cu pretext patologic iau în calcul valenţele de *kairos* ale spitalului. Mai mult, chiar şi atunci, ei evită ocazia de a zăbovi asupra descrierii mediului în care limitele suportabilităţii – deopotrivă fizice şi psihice – le sunt mereu chestionate cu o duritate ieșită din comun, preferând cel mult referiri răzlețe la cercurile exterioare ale reprezentării infernale. Pentru că în prim-planul confesiunii trece de regulă corpul bolnav – un corp traumatizat, copleșit, devastat, dar care, paradoxal, exact din cauza bolii care îl împuţinează, devine dintr-o dată extrem de vizibil sau, ca să folosesc cuvintele lui David Le Breton, „devine prezent la modul greoi, devine stânjenitor. El rezistă simbolizării, căci aceasta nu mai e dată imediat, ci trebuie căutată, expunându-se neînţelegerii” (Le Breton 2002, p. 134).

Dat fiind numărul substanțial de referințe la acest topos, *Raftul cu ultimele suflări* poate fi parcurs și ca poveste halucinantă a locuirii în trupul spitalizat sau ca istorie subiectiv(izat)ă a

[6] În acest sens, tulburătoarea ego-analiză a spitalului pe care o realizează antropologul Vintilă Mihăilescu reprezintă mai degrabă o excepție (Mihăilescu 2019).

[7] „Astfel, moartea unei ființe dragi este *aproape* ca a noastră, aproape la fel de sfâșietoare ca a noastră; moartea unui tată sau a unei mame e *aproape* moartea noastră, iar într-un anume fel ea este într-adevăr moartea proprie: cel neconsolat îl plânge aici pe cel de neînlocuit (...) Cât despre moartea părinților noștri, ea face să dispară ultimul intermediar, între moartea la persoana a treia și moartea-proprie: ultimul paravan ce separa moartea noastră personală de conceptul morții a căzut. (...) Așadar, moartea tatălui și a mamei reprezintă pentru fiecare om trecerea de la mediat la imediat.” (Jankélévitch 2000, p. 29).

[8] V., spre exemplu, confesiunile strânse în volumul *Scriitorul şi trupul său* (Petreu 2007).

încercării disperate de supraviețuire în condițiile devastării nu numai corporale, ci și psihologice totale, care devine sigură odată cu mutilarea *de jos în sus*:

> „Are febră mare, spusese ieri medicul, a și început să moară, respirația devine tot mai înceată, în curând va înceta de tot, în aceste condiții ăsta e cel mai bun lucru.
>
> Doctorul știa cum arată începutul morții.
>
> Gura mătușii se căsca după aer.
>
> Mușcă, am spus.
>
> Nu mușcă, trage, spuse Costel. Sufletul se trage înapoi în cer. Picioarele se fac reci, nu mai durează mult.
>
> Muritul începu de jos.
>
> Mai întâi muri un deget de la picior. Pe urmă piciorul. (...)
>
> Pe lângă tratamentul unchiului, mătușa se ducea la spital.
>
> Cu un deget s-a rezolvat! spuse ea după operație. Acum sunt schiloadă ! Pielea de pe piciorul cu pricina fusese împăturită ca un aluat. La mijloc era o deschizătură, o gură.
>
> Piciorul striga.
>
> Uite, spunea mama, Doamne, Dumnezeule, uite, nu pot să văd așa ceva, uite!"

Motivele identitare a căror acumulare sugerează sau chiar explicitează ordaliile prin care este forțat să treacă trupul din ce în ce mai împuținat al femeii (pe care chiar și familia îl găsește de la un punct încolo greu de recunoscut) sunt risipite de-a lungul textului. În plus, ele sunt amestecate în funcție de capriciile volutelor anamnezei care șubrezesc suplimentar identitatea și așa rănită a nepoatei. Cu toate acestea, istoria dublei confruntări feminine cu boala se poate desluși relativ ușor.

Până să se stingă în așa-numita *Clinică de recuperare*, mătușa este purtată din spital în spital, de sora și soțul care îi aduc mâncare și o păzesc cu strășnicie, având grijă să nu își suprapună prea mult vizitele (mai ales deoarece sora își bănuiește cumnatul că intenționează să își omoare soția, pentru a deveni liber). Debutul calvarului o prinde cumva pregătită, totuși, căci mătușa are o concepție sănătoasă despre boală (*sic*!), grație căreia își gestionează fără proteste inutile inventarul primelor pierderi: „Fii generos cu bolile tale, spunea mătușa, cu cât ești mai zgârcit cu ele, cu atât vor mai mult din carnea ta. Dă-le părul tău căzut, dinții tăi stricați, unghiile tăiate, sângele rănilor tale. Altfel, îți iau corpul să se încălzească."

Câtă vreme își păstrează speranța de a se vindeca sau crede că poate amâna, *sine die*, inevitabila trecere peste prag, bolnava continuă să lupte, cu îndărătnicia obișnuită. Puținele gesturi de tandrețe de care mai este capabilă îi sunt arătate doar nepoatei, singura alături de care mai poate verifica eficiența dublei terapii, prin iubire și povestea care, pentru un timp, încă funcționează ca panaceul verificat încă din copilăria fetei de care o leagă sentimente materne: „Te iubesc, i-am spus. Asta seamănă a despărțire, spuse ea, vino mai bine sub cuvertură. O să-i spunem lui Dumnezeu o poveste, altfel se supără când ajung la el. Cu asta reușea să mă amăgească de fiecare dată."). Pentru un timp, alimentată de astfel de mici ritualuri, speranța că lupta cu moartea poate avea sorți de izbândă încă rezistă. Ea este vizibilă inclusiv în modul în care femeia căzută la pat încearcă să îndepărteze – totul cu ajutorul fetei – dovezile fizice ale hidoșeniei rău-prevestitoare, apelând la reacții de o aproape-cochetărie înduioșătoare, distilate

repede în răutăți la adresa soțului transformat într-o brută vinovată de toate relele pe care bolnava le trăiește:

„Mătușa și-a ascuțit buzele, și-a lungit gâtul și și-a trecut mâna peste bărbie.
Pensează-mă, și pe bot, uite cum crește, nu vreau păr pe față.
Îmi întinse obrazul.
Unghiile îmi rămân crescute-n carne, taie-mi-le. E aprinsă lumina ? Nu văd cine e în cameră.
Costele ? Unde e ? Iar mi se urcă-n cap ? Îl dau pe ușă afară fără un dolar ! De ce a venit, mai bine merge la Taica Lazăr decât să vadă de mine ! Bandit, animal. Ia vezi unde mi-e geanta. Vrea să umble pe coclauri ? Îi smulg toți dinții din gură ! Gata cu țigările, cu berea, cu adidașii, cu medicamentele. Pe mine nu mă dau banii afară din casă !
Liniștește-te, sunt aici.
Pe tine nu te plătesc pentru asta ! Mătușa plângea. Lacrimile ei erau singure."

Previzibil, gesturile de afecțiune ale celorlalți membri ai familiei sunt percepute în schimb drept forme de abrutizare de bolnava ce refuză să fie transformată într-o formă de spectacol sordid, numai bun de imortalizat într-o postură care îi răpește demnitatea (simptomatică, din această perspectivă, este scena în care își imploră nepoata să nu îi permită surorii sale să o fotografieze). De la un punct, însă, durerile continue se acutizează, nevolnicia fiziologică devine o certitudine, iar dorința de moarte se instaurează perfid în femeia care ajunge să își implore constant sfârșitul, chiar cu prețul privării de aerul care îi este mai prețios ca aurul:

„Mama apăsă pe un alt buton.
Patul își ridică spătarul.
Au ! Îmi apasă stomacul, mă înnebunești.
Mătușa începu să plângă.
Vreau să fiu moartă ! Moartă, moartă !
Sora medicală intră în cameră.
Soră, eu nu mi-am băut laptele, ca să-l economisesc pentru pâine, spuse mătușa. Vă rog, mai mult aer. Faceți ce vreți, soră, dar chemați doctorul. Mi-e frig, nu mai primesc aer pe nas.
Trebuie să vă liniștiți, spuse sora medicală.
Înțelegeți: să vă liniștiți. Respirați calm, atunci vă vine oxigen."

Până ca sfârșitul să vină, însă, pe femeie o așteaptă chinuri trupești îngrozitoare, care vin la pachet cu pandantul lor emoțional. Stările negative resimțite la începutul spitalizării – stări al căror corolar devine spaima cumplită, care se va transmite și nepoatei: „A venit frica, spuse ea, și-a făcut apariția subit." – se acutizează de la un moment dat până la limita urii totale de sine, dar mai ales de cei din jur, pe care îi chinuie, inconștient, în fel și chip. Acuzându-și, spre exemplu, îngrijitorii profesioniști că încearcă să o otrăvească prin medicație („Mă omoară, mă otrăvesc! Păstrează-le. Când am să ies de aici, le duc la analiză.") ori forțându-și apropiații să asiste la ritualuri vitale supraviețuirii, dar care atestă metamorfoza în negativ a corpului, transformat într-un aproape-cadavru, într-un loc al putridului, amenințat să devină materie

inferioară[9]. Spectacolul degradării este cu atât mai evident cu cât este dublat de mecanica unor forme de comunicare secătuite de sens, căci executate în gol:

> „Când întrebările nu mai conteneau, unchiul i-a cumpărat un ceas vorbitor.
> Costele, spune-mi ora.
> Costel apăsa pe buton.
> E ora patrutreiminuteșitreisprezecesecunde.
> S-a și luminat ?
> E ora patrucinciminuteșidouăzecidesecunde.
> Costele, vezi, e ușa deschisă ?
> E ora patrușizece.
> Costele, am fost pe oală ?
> E ora cinci.
> Acum îmi vine. Costele, adu-mi oala.
> E...
> Costele! Adu-mi oala! Mă cac pe capul tău, Costele! Adu-mi oala!"

Deși nu foarte numeroase, imaginile din sfera semantică a rezidualului punctează, odată cu descompunerea trupului, întunecarea lentă – și, la fel ca prima, tot ireversibilă – a minții celei bolnave: ochii își schimbă culoarea și se umplu de scurgeri care, după solidificare, devin un al doilea înveliș ocular, dar unul care nu oferă protecție („Mătușa își deschise ochii. Erau plini de puroi. Parcă era o a doua piele. Gura se căsca după aer." Sau: „Ochiul albastru al mătușii s-a făcut argintiu. Se uită la mine. E încă aici, mă gândeam. În piele. În ochi se cojea timpul."), pielea i se descuamează ori se umple de escare, iar gura își uită funcționalitatea esențială, devenind incapabilă să (se) mai rostească: „Înainte ca mătușa să moară, a uitat și cuvintele. Nu mai rămăseseră în ea decât resturi din ele. Părțile părăsite se chirceau până se uscau de tot."

Urmărit, cu intermitențe, în prima și cea de-a treia secvență a cărții, spectacolul sordid al decăderii totale în și despărțirii definitive de trup a mătușii este reflectat, poliedric, în lentilele (de cele mai multe ori divergente) prin intermediul cărora personajul narator privește atât universul micro-familial, cât și cel pe cel social. Mai mult decât un simplu martor (fie el și unul deosebit de empatic) al acutului proces de degradare, pe care îl înregistrează de altfel fără greș, nepoata pare și ea a trăi suferințele mătușii *pe viu*, așadar cu o acuitate dureroasă și o intensitate care îi transformă relatarea scripturală într-un *pact somatografic* (cf. Gheorghe Crăciun) cu totul aparte.

Aglutinând semnele alunecării în neant a celei ce agonizează, naratoarea își pregătește de fapt propria renunțare la viață. Ecuația analogică este cât se poate de limpede spre finalul narațiunii, acolo unde, simultan cu regresiunea pe care o trăiește femeia vârstnică a cărei carne putrezește, tânăra experimentează o pseudo-întoarcere spre stadiul infantil de dezvoltare trupească. În spatele acestei noi forme de regresiune stă, desigur, nu numai trauma de pierdere pe

---

[9] Într-un eseu deopotrivă cuceritor și neliniștitor despre esteticile extremului, Paul Ardenne descrie cadavrul în termeni care s-ar putea potrivi și autoarei noastre: „Cadavrul? Această figură reificată a ființei care nu mai gândește dar încă mai există, care abdică de la orice spiritualitate dar rămâne materie, și nu orice fel de materie: formulă putridă, devitalizată de viața sa comună și lăsată la voia prădătorilor de toate felurile. Această încă materie, încăpățânată, dezgustătoare, în același timp repulsivă și atractivă, prin care umanul face dovada apartenenței sale totale la o natură pe care o reîntâlnește prin fiecare dintre atomii săi, chiar și putreziți."(Ardenne 2006, p. 394) (trad. mea, E.I.)

care tocmai a suferit-o prin moartea adevăratei sale mame, ci și trauma de atașament[10], produsă de mama biologică în copilărie și adâncită prin sumbra revelație abia sugerată în chiar miezul ideatic al cărții: fata nu a fost un copil dorit, dimpotrivă. Nașterea ei s-a produs în ciuda tentativei repetate a mamei de a avorta prin metodele îngrozitoare de întrerupere a sarcinii, folosite la scară largă în România comunistă: „Îmi imaginam uterul mătușii ca pe un răcitor mic în care zăceau copiii ei congelați. Copiii reci ai mătușii mergeau la mama mea. În ea au înfipt ace." Dacă sterilității mătușii – determinate, cel mai probabil, de o răceală netratată din copilărie – îi va corespunde, compensatoriu, o imensă disponibilitate afectivă manifestată față de nepoată, fertilitatea mamei se va menține doar la un nivel strict biologic. Încăpățânarea fetiței de a se naște va fi, de altfel, pedepsită aspru de cea care i-a dat naștere, printr-o relație absolut defectuoasă mamă-fiică[11], relație al cărei faliment definitiv va fi evident odată cu moartea mătușii.

Contemplând trupul în sfârșit despărțit de viață al mamei Reta, naratoarea are mai mult decât iluzia metamorfozei propriului trup. Acțiunile sugerate în text (ghemuirea în poziția fetusului, micșorarea până la dimensiunea piciorului retezat al mătușii și intrarea în adâncimile femeiești ale acesteia) sugerează, metonimic, nevoia irepresibilă de revenire la stadiul pre-uterin. Ceea ce, din perspectiva Aglajei Veteranyi, cel puțin, echivalează cu o naștere inversată, întru moarte. Contopindu-se astfel total cu alteritatea maternă reprezentată de cea moartă[12], tânăra pecetluiește ruptura simbolică deplină – pe de o parte, de femeia care i-a dat naștere; pe de altă parte, de lumea de care se simte acum total alienată. Simultan, are impresia transformării în negativ a întregului univers, care palpită simpatetic a suferință, numai pentru a se stinge, imediat și pentru totdeauna. Pe undeva, viziunea simili-onirică amintește de heterotopia configurată în *Visul* teribil al Fridei Kahlo, acolo unde semnificațiile materiilor sunt inversate, viața interferează cu moartea, iar înălțarea devine echivalentă cu prăbușirea:

> „Un pat.
> Sunt mică. Sunt cât brațul mătușii.
> Vreau să mă vâr în perete.
> Pe mătușa se întinde o piele. Miroase altfel.
> Peretele bate.
>
> Un pat, crește tot mai sus.
> Cuvertura îmi apasă obrazul.
> Sunt mare cât piciorul mătușii. Zac între pulpele ei, îmi împing piciorul în gaură.

[10] Preiau, și aici, distincția pe care o operează Franz Ruppert într-una din cărțile sale dedicate psihoterapiei traumei (Ruppert 2012, p. 123 ș.u.).

[11] Mai toate contextele în care naratoarea și mama sa apar împreună dovedesc incapacitatea fiecărei femei de a-i arăta celeilalte dragoste sau măcar o urmă de afecțiune. Exploziile de agresivitate verbală și gestuală ale mamei susțin ideea că, și în acest caz, mama este cea care devine „cauza traumei de atașament" a fiicei, căreia îi transmite inconștient tot infernul interior: „Angoase abisale, sentimentele violente de furie, rușine sau depresie ale mamei se revarsă asupra copilului dornic de atașament, care-și iubește mama și este legat de ea prin toate sentimentele sale. De aceea, în loc să primească dragoste și dedicare, copilul preia acest haos sentimental al mamei." (Ruppert 2012, p. 179)

[12] După Roland Barthes, spre exemplu, „imagistica embrionului fără piele" ar traduce „fantasma revenirii la sânul matern, revenire la un corp fără piele, și totuși în întregime protejat de Mamă" (Barthes 2018, p. 473). Desigur că în *Raftul cu ultimele suflări* cea mai evidentă ipostază a Mamei este mătușa, pe care naratoarea o consideră și o numește mama Reta.

Din mătușa curge sirop.”

Abandonate doar temporar în partea secundă a cărții – care constă într-o recuperare concentrată a istoriei familiale, dublată de un *recapitulatio* condensat al propriei deveniri identitare, așezate implacabil sub semnul mutilării („Apendicele meu a rămas în Cehoslovacia, într-un spital militar. În tren a trebuit să se tragă semnalul de alarmă. Pe atunci mai existau tata și sora mea. (…) Amigdalele mele au rămas în Madrid”) –, motivele subsumate alterității corporale și înstrăinării definitive de lume revin în forță la finalul narațiunii.

Emblematic, ultima imagine a trupului mătușii – și cea care închide fără preaviz cartea – pare a reitera ideea de declin total al cărnii: dezbrăcat de veștminte, complet expus privirii indolente a îngrijitorului care este obișnuit să se achite, fără urme vizibile de empatie, de sarcina igienizării defunctei, cadavrul acesteia pare a trăi o nouă formă de umilire. Dacă privirea *celuilalt* și inadecvarea lui verbală susțin ideea de înjosire, umanitatea profundă și tandrețea imensă a naratoarei, singura dintre rude care participă la ritualul spălării corpului mort, au exact efectele contrare: înainte de a se despărți pentru totdeauna de trupul devenit text – fie el și unul de o splendidă imperfecțiune – ea simte nevoia să îl înfrumusețeze și în consecință să îl încarce de semnificații profunde (atât în sens uman, cât și propriu-zis poietic). Atunci când cuvintele, și așa excesiv de vulnerabile, se dovedesc de prisos, gesturile tinerei constituie de fapt o ultimă declarație de dragoste, transmițând reverberații echivalente cu un extrem de puternic *te-iubesc*. Unul care, o știm de la Roland Barthes, „nu este metafora a ceva, (...) nu transmite vreun sens, ci se agață de o situație limită: *aceea în care subiectul se află suspendat într-un raport specular cu celălalt*”:

> „Expresia ei se schimba cu fiecare mișcare.
> Mătușa îi arăta la despărțire fețele ei. Cele familiare și altele foarte noi. Și mereu un obraz de sugar se strecura între o față și alta.
> Am ținut-o, în timp ce îngrijitorul a vârât o folie de plastic sub mătușa. Sub spatele ei se strânsese căldura ca sub o piatră.
> I-am scos cămașa și a întins-o din nou pe spate. Pielea îi era jupuită pe tot corpul.
> Piciorul tăiat arăta ca un ciot.
> E mai bine așa, spuse îngrijitorul.
> Când nu ne mai vine nimic în minte, rostim asemenea fraze, mi-am zis.
> E mai bine așa.
> Arată împăcată.
> Acum s-a mântuit.
> Nu sunt de acord cu asta, am spus.
> Nu avem nevoie de chiloți, spuse el, folosim hârtie, așa sună regulamentul.”

Deși aparent abrupt, acest final reprezintă un *closure* a cărui răceală rău-prevestitoare nu face atât să pecetluiască ieșirea din scena narativă a personajului central, mama Reta, cât să anticipeze ieșirea definitivă din scena existenței a naratoarei (în biografemele căreia sunt de altfel ușor de identificat traumele scriitoarei, ale căror urme adânci au împins-o pe Aglaja Veteranyi către sinucidere). Scrutând pentru ultima dată corpul iubit al mătușii, tânăra are de fapt intuiția radicalei însingurări a ființei. Pentru că abia această solitudine teribilă a lui *eu sunt* – sau, în alți termeni, posibilitatea de neconceput a ființării într-o lume lipsită de reperul ei afectiv

fundamental – îi „descoperă neantul care o întemeiază” (Blanchot 2007, p. 334). Pregătind-o, într-o formă sau alta, pentru a-l înfrunta prin propria moarte.

BIBLIOGRAPHY

Veteranyi, Aglaja (2003). *Raftul cu ultimele suflări*, traducere de Nora Iuga, cu un cuvânt lămuritor de Werner Löcher-Lawrence și Jens Nielsen, postfaţă de Rodica Binder, Editura Polirom, Iași.

Ardenne, Paul (2006). *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée,* Editions Flammarion, Paris.

Barthes, Roland (2018). *Discursul îndrăgostit. Seminar ţinut la Ecole pratique des hautes études 1974-1976, urmat de Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (pagini inedite)*. Cuvânt înainte de Éric Marty. Prezentare și ediţie de Claude Coste. Traducere, note și introducere la ediţia românească de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași.

Blanchot, Maurice (2007). *Spaţiul literar*, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti.

Biot, Christian; Guinard, Françoise; Hortala, Françoise (1996). *Mourir vivant,* Les Ēditions de l'Atelier/ Ēditions Ouvrières, Paris.

Ilie, Emanuela (2020). *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educaţional, Iași.

Ilie, Emanuela (2022). *„Acest spaţiu al tuturor incertitudinilor...”. Imaginea spitalului oncologic în confesiunile de criză*, în „Language, Culture and Change”, no. 3/ 2022. (*Communication vs. Hybridisation*), pp. 97-114.

Jankélévitch, Vladimir (2000). *Tratat despre moarte*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara.

Le Breton, David (2002), *Antropologia corpului şi modernitatea*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timişoara.

Mihăilescu, Vintilă (2019). *În căutarea corpului regăsit. O ego-analiză a spitalului*, Editura Polirom, Iași.

Miheţ, Marius (2019). *Ultima Aglaja Veteranyi*, în „România literară”, nr. 16/ 2019.

Petreu, Marta (2007). *Scriitorul şi trupul său*, carte gândită şi alcătuită de Marta Petreu, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca.

Ruppert, Franz (2012). *Traumă, ataşament, constelaţii familiale. Psihoterapia traumei*. Traducere din germană de Adela Motoc. Consultant ştiinţific și cuvânt înainte de Diana Lucia Vasile, Editura Trei, Bucureşti.

EMINESCU IN MIRCEA ELIADE'S VISION

Rodica Brad
Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: We intend to present Eliade's perspective on our national poet Mihai Eminescu whom he permanently admired and în whom he saw the purest expression of the Romanian Spirit. Eliade wrote about the work of the great poet since his youth, publishing în the Romanian newspapers (în 1933 he reviewed the Botez Edition) and continued emphasizing the importance of the poet and the growing interest of the critics towards his work. His most important article written în Romania is The Eminescu Moment în 1935. Eliade continued to write about Eminescu while being abroad, particularly în Lisbon, where he compared him to Camoens/ Camoes, în Paris where he wrote the study Eminescu, the Poet of the Romanian People în 1949 and the study The Island of Euthanasius în 1952. The same year, he was amazed by the publishing of the Perpessicius Edition. În 1963 he reviewed the study of Rose del Conte: Eminescu or About the Absolute, the first study treating the whole of Eminescu's work. Eliade wrote indirectly on Eminescu în his correspondence with Noica, at the publication of Noica's essay: Eminescu: Thoughts about the Fulfiled Man of the Romanian Culture, în the introduction for Noica's translation of The Critique of Pure Reason by Kant as well as în connection to Noica's research on Eminescu's note-books . A last article was written în 1984 by Noica and published în the History and Literary Theory Magazine where it is explained that Eminescu's poetry saved the very identity of our People.

Keywords: Eminescu, poetry, genius, Romanian soul, Romanianism, Dacia, philosophy, melancholy, symbol.

Mircea Eliade şi-a manifestat mereu fascinaţia faţă de marile personalităţi ale culturii româneşti despre care a formulat aprecieri şi comentarii deosebit de pertinente. A admirat în special figurile universaliste ale culturii româneşti, precum Pârvan, Cantemir, Iorga, Hasdeu şi Brâncuşi, în seria cărora s-a plasat pe sine însuşi.

Dintre poeţii români, a scris cel mai mult şi pe parcursul întregii vieţi despre Eminescu, pe care îl consideră geniul tutelar şi simbolul sufletului românesc, expresia cea mai pură a românismului, geniul românesc prin excelenţă. În realitate, Eliade s-a întors mereu, din unghiuri mereu noi asupra operei marelui poet naţional, uneori impulsionat de apariţii de ediţii, de cărţi şi studii critice sau pur şi simplu din dorinţa de a reînnoi omagiul fără rezerve pe care i l-a adus în diferitele momente ale propriei vieţi. Aşadar, despre Eminescu, Eliade a scris studii, analize, articole, note de *Jurnal* sau *Memorii.*Această serie de scrieri se întinde pe întreaga viaţă a lui Eliade, de la 1926 la 1985. De aceea, propunem o parcurgere cronologică a acestor lucrări, criteriu care prezintă avantajul de a releva intensificarea efortului critic şi de promovare a poetului în lume, de a-l compara pe poet cu marile spirite ale culturii universale şi, nu în ultimul rând, de a releva propriile filiaţii cu marele poet tutelar.

Numele lui Eminescu apare încă din adolescenţă în scrierile lui Eliade, mai precis din anul 1926, când se pare că Eliade a reflectat pentru prima dată temeinic asupra structurii de tip enciclopedic a poetului care îl plasează în seria lui Hasdeu, Iorga sau Cantemir. În articolul omagial dedicat lui Hasdeu şi publicat în *Cuvântul*, Eliade insistă asupra multitudinii

precupărilor poetului deschis spre o cunoaştere de tip enciclopedic: „Eminescu n-a avut timp să-şi definească toate contururile personalităţii sale. A vădit totuşi o structură enciclopedică şi tendinţe către poligrafie”[1].

În anul 1932, Eliade scrie un articol închinat lui Hasdeu pe care îl intitulează *Hasdeu şi cultura românească* pe care îl publică în *Vremea*. Aici Eliade vorbeşte despre seria spiritelor majore ale culturii româneşti şi distinge între enciclopedismul şi profetismul cultural al lui Heliade Rădulescu şi universalismul şi filosofia iluministă a lui Cantemir, Hasdeu şi Eminescu, precizând că: „toate geniile incipiente ale culturii româneşti posedă-într-un grad mai mult sau mai puţin dezvoltat-structura aceasta polivalentă, posibilităţi de activare în mai multe domenii.”[2]

Recenzie la ediţia Botez a operei eminesciene

În anul 1933, cu ocazia apariţiei la Editura „Cultura Naţională” a ediţiei Constantin Botez a poeziilor eminesciene, Eliade publică o recenzie în *Cuvântul,* apărută la 28 octombrie. Ediţia Botez, de aproximativ 600 de pagini, este considerată de Eliade drept „cel dintâi corpus eminescian, pe baza căruia se poate purcede la o cunoaştere reală a poeziei eminesciene”[3]. Autorul consideră că, apărută la acea vreme, ediţia Botez trebuia urmată de o altă ediţie care trebuia să aducă „restul operei lui Mihai Eminescu, ineditele poetice şi proza”.[4] După cum se ştie, acestei ediţii i s-au adăugat mai întâi ediţia Perpessicius şi altele două: George Călinescu şi Tudor Vianu. Eliade apreciază textele inedite pe care le aduce ediţia, ca şi variantele unor texte cunoscute, aspecte care permit cititorului să intre în laboratorul creaţiei: „este o adevărată minune să urmăreşti fazele unui poet, să-l vezi chinuit de toate gesturile creaţiei, să-i înţelegi geneza, cristalizarea, maturizarea”[5].

Eliade observă faptul că Eminescu nu şi-a consumat energia în dispute sterile cu scriitorii contemporani, preferând să nu lupte cu mediocritatea autorilor contemporani: „Generos şi înţelept, s-a mulţumit să bea serile cu ardelenii sau cu Creangă, şi să rezolve controversele lui cu inteligenţa contemporană singur, nevăzut de nimeni, la masa lui de brad, în faţa caietelor !”[6] Excepţia întăreşte regula: „O singură dată, în chip public, îşi arată Eminescu dispreţul faţă de literatura contemporană. *Scrisoarea II a*, ca orice mărturisire a unui geniu strivit de marşul mediocrităţii, are o actualitate permanentă.”[7] Singurătatea lui era agravată, crede Eliade, de mediocritatea celor care se pregăteau să fie elita culturală a ţării: „...faţă de neînţelegerea mulţimilor, geniul are doar zâmbetul iertător al trimisului izgonit cu pietre. Dar în faţa opacităţii « elitelor », zâmbetul devine amar şi dispreţul se întâlneşte cu dezgustul. Căci aceştia, cei cari l-ar fi putut înţelege, cu adevărat au păcătuit împotriva Duhului Sfânt”[8].

Anul 1935 aduce trei luări de poziţie substanţiale asupra importanţei poetului pentru cultura română. Prima este cuprinsă în *Introducerea* la ediţia critică a operelor lui Hasdeu. Aici Eliade îi compară pe cei doi titani, subliniind faptul că românii au avut, prin chiar destinul culturii lor, o nerăbdare a creaţiei, manifestată în special în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

---

[1] Mircea Eliade „Hasdeu” în *Cuvântul*, anul III, 1926, noiembrie 4, nr. 611, p. 2.
[2] Mircea Eliade „Hasdeu şi cultura româneacă”, în *Vremea*, an V, 1932, septembrie 4, nr. 253, p 7.
[3] Mircea Eliade „ Ediţia lui Eminescu” în *Cuvântul*, an IX, oct. 28, nr 3057, p. 1-2, text reprodus in vol. Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, Junimea, 1987, p.3.
[4] Ibidem, p. 5.
[5] Idem.
[6] Ibidem, p.9-10.
[7] Ibidem, p. 9
[8] Ibidem, p. 11.

Articolul din „Viaţa literară”, fixează cu exactitate locul lui Eminescu în istoria literară şi culturală românească. Mai întâi, Eliade observă că interesul pentru opera eminesciană s-a intensificat după moartea poetului. Creşterea exegezei operei eminesciene era dovada certă că „opera lui e mai preţioasă decât legenda, că geniul lui e mai presus de mitologie”[9]. În timp ce contemporanii lui Eminescu au fost atraşi adesea de aspecte inedite din biografia poetului, generaţiile următoare s-au aplecat preponderent asupra creaţiei sale excepţionale.

La Eminescu originalitatea merge mână în mână cu o cultură impresionantă care presupune multiple şi uneori foarte îndepărtate influenţe: „Un Mihai Eminescu verifică rezistenţa celulei româneşti tot atât de sigur ca o luptă istorică împotriva unei cotropiri străine. Oare s-a temut Eminescu de vreo cultură, de vreo filosofie sau poezie străină? Oare n-a fost el românul care a pătruns pretutindeni în cultura universală fără să-i pese de primejdii, fără să se teamă de influenţe şi sterilitate?”[10] Şi continuă, referindu-se la informaţia imensă care a fost adăugată prin volumele de referinţă ale lui George Călinescu: „Volumele recente ale lui G. Călinescu aduc un enorm material inedit în care descoperim marea foame spirituală a lui Eminescu şi toate „influenţele veacului.”[11] Multitudinea influenţelor e de asemenea precizată, în contextul alăturării poetului celor mai mari spirite creatoare ale lumii, mai precis aceia care nu s-au temut nicicând de influenţe: „...de la buddhism şi Shopenhauer până la romanticii francezi şi poezia clasică-a rămas ceva pe care să nu-l fi gustat Eminescu, a rămas vreun teritoriu spiritual pe care să nu fi pătruns măcar provizoriu şi în pripă? Şi acelaşi lucru se verifică pretutindeni: Dante, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Goethe – toţi au fost oameni dârzi, neînfricaţi de influenţe.”[12]

Momentul Eminescu

Cel mai important articol din acel an a fost *Momentul Eminescu* publicat în *Viaţa literară*. Eliade observă că, odată cu trecerea anilor, poetul creştea în importanţă şi nu înceta să-i incite pe critici. Este şi cazul lui G. Călinescu: „Eminescu rezistă vremii, opera lui creşte cu cât trec anii, viaţa lui ne ajunge mai scumpă cu cât se împuţinează amănuntele inedite. Se revine mereu la Eminescu pentru că scrisul său încurajează orice punct de vedere, orice interpretare nouă. Ca şi scrisul oricărui alt geniu... Revenirea aceasta la Eminescu nu este apopogetică, nici elegiacă”[13]. Observă de asemenea spiritul critic călinescian: „Dl. Călinescu a purces la o critică severă, la un studiu precis, în care legendele şi exagerările nu au ce căuta. Eminescu e destul de mare ca să se poată dispensa de orice mit şi de orice superstiţie crescută în jurul numelui său”. [14]

Etapa Lisabona Madrid 1942-1943: Eminescu şi Camoens

La Lisabona, Eliade a fost preocupat de comparaţia posibilă dintre Eminescu şi Camoens. Fiecare dintre cei doi mari poeţi îşi reprezintă poporul, ambii sunt legaţi prin geniul latin, ale cărui caracteristici sunt: claritatea, proporţia, graţia, simplicitatea şi spontaneitatea: „Camoens şi Eminescu sunt două ilustraţiuni măreţe ale acestei forţe creatoare.”[15]. Legătura prin latinitate între cele două culturi e una puternică, subliniază Eliade: „Cele două culturi latine au moştenit de la Roma instrumentele gândirii şi ale creaţiei spirituale – limba, credinţa, cultura, demnitatea omenească”[16].

---

[9] Ibidem, p. 7.
[10] Idem.
[11] Idem.
[12] Mircea Eliade *Restaurarea identităţii româneşti* în *Vremea*, an IX, 1935, sept, 1, nr. 403, p. 3.
[13] Mircea Eliade *Momentul Eminescu*, în *Viaţa literară*., an X, 1935, august sept nr 3, p. 1.
[14] Idem.
[15] Mircea Eliade „Latina gintă e regină” Camoens şi Eminescu în *Vremea*, an XVI, 1943, mai 9, nr. 697, p.8, apud Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit., p. 25.
[16] Ibidem,p.26.

Pe cei doi mari poeţi îi leagă şi faptul că ambii sunt poeţi ai mării: Eminescu este poetul mării visate, iar la Camoens „peisagiul maritim e incorporat în universul estetic şi se preface în obiect de contemplare, în izvor de emoţii artistice”[17]. De asemenea, ambii distrug „formula unui geniu latin redus la cele câteva atribute enumerate anterior”[18]. Cu precădere, Eminescu e unul dintre „cele mai mari genii lirice ale latinităţii, care a contribuit şi el, în mod covârşitor la lărgirea orizontului spiritual european sub aspectul de « cuceritor de lumi noi »”. Asemenea poetului portughez, Eminescu a încorporat o vastă şi sălbatică « terra incognita » şi a transformat în valori spirituale experienţe considerate până la dânsul ca lipsite de semnificaţie. În vreme ce Camoens a îmbogăţit lumea latină cu peisaje maritime, cu flori excentrice şi cu frumuseţi exotice, Eminescu a îmbogăţit-o „cu o noutate geografică, Dacia, şi cu noi mituri”[19].

Eliade insistă asupra raporturilor complexe şi subtile dintre Eminescu şi folclorul românesc, al cărui continuator ilustru este: „evident, înainte de dânsul, poezia populară românească –una dintre cele mai bogate din lume – crease cu aceleaşi materiale anumite opere-prime; dar Eminescu nu e numai un continuator al acestei inspiraţii populare româneşti, ci şi un geniu autonom, creator de mituri”[20].

Dacă Dacia era, pentru romani, o ţară barbară, prin Eminescu, ea a devenit un spaţiu al unei filosofii înalte de viaţă, exprimată în texte unice precum *Rugăciunea unui dac*, *Scrisoarea I*, *Melancolie*, *Mortua est* sau *Glossă*: „Prin aceste texte « magnifice » o lume întreagă, până atunci necunoscută, intră în patrimoniul comun al omenirii”.[21] În ceea ce priveşte filosofia de viaţă a dacilor, evocată cu precădere în *Rugăciunea unui dac*, Eliade subliniază faptul că aceasta exprimă cu precădere „o dulce resemnare faţă de devenirea universală, o melancolică dorinţă de reintegrare în Cosmos, de a reface unitatea primordială […] un sentiment de singurătate metafizică”.[22] Mai mult, crede Eliade, prin *Rugăciunea unui dac*, „sensibilitatea latină e îmbogăţită cu o viziune a vieţii care nu se aseamănă cu a niciunuia dintre poeţii pesimişti ai Europei.”.[23]

Cât priveşte pesimismul lui Eminescu, acesta îşi are originea într-o viziune tragică a existenţei, dar „această viziune e sobră, demnă, virilă şi se recunoaşte într-însa resemnarea calmă a dacilor şi dispreţul lor pentru moarte şi pentru suferinţele fizice.”[24] Sunt de ajuns aceste două exemple de mari poeme, precizează Eliade, pentru a ne convinge că „« geniul latin », departe de a se repeta la nesfârşit în creaţii stereotipice, sau cel puţin făcând parte din aceeaşi familie spirituală, posedă, dimpotrivă, o prodigioasă capacitate de reînnoire, transformând, fără încetare, materiile brute în valori spirituale, absorbind fără odihnă « noi geografii » şi noi universuri spirituale.”[25] .

Anul 1949: Eminescu, poetul neamului român

În acest studiu omagial, Eliade se opreşte cu precădere asupra raportului creaţie şi proiect la Eminescu. Opera sa publicată nu este decât un mic fragment din grandioasa construcţie pe care a încercat s-o realizeze. Eminescu muncea enorm, dar nu consimţea să se tipărească decât lucrările care îl satisfăceau. Ca dovadă, au fost publicate în timpul vieţii sale doar 70 de poeme

[17] Ibidem, p.27.
[18] Idem.
[19] Ibidem, p.29.
[20] Idem.
[21] Ibidem, p.31
[22] Idem.
[23] Ibidem, p. 43.
[24] Ibidem, p.31.
[25] Idem.

antume, cele două proze *Cezara* şi *Sărmanul Dionis* şi câteva sute de articole politice, istorice şi critice.

Influenţa exercitată de poet a fost enormă în direcţia înfloririi limbii, a dezvoltării fără precedent a literaturii, a lansării unui întreg curent care se va numi eminescianism. De asemenea, Eminescu a avut o contribuţie majoră în sensul impunerii unei linii naţionale în sensul cel mai profund, cea a unui poet conştient de destinul neamului său ca reprezentant ilustru al romanităţii orientale: „...nu a fost numai creatorul limbii române literare moderne şi al mişcării eminesciene care a schimbat orientarea noii poezii în ţara sa, dar a devenit şi teoreticianul prin excelenţă al naţionalismului român. Acest poet pesimist era în acelaşi timp un mare patriot; acest avid devorator al cunoaşterii universale credea cu tărie în destinul naţiei sale şi în misiunea istorică a romanităţii orientale."[26].

Poem unic, *Glossa* exprimă „o singurătate populată cu vise, himere şi iluzii. Melancolia sa evocă o singurătate cosmică, o stranie magie care opreşte viaţa, gândirea, istoria chiar"[27]. Idealul filosofic al lui Eminescu era ataraxia greacă, renunţarea perfectă, seninătatea absolută[28]. La Eminescu melancolia romantică se îmbină cu dorul românesc: „...o dulce resemnare faţă de devenirea universală, o melancolică dorinţă de reintegrare în Cosmos, de a reface unitatea primordială […], un sentiment de singurătate metafizică şi în mod special inefabilul dor românesc"[29], Acestea sunt autentice sporiri ale repertoriului spiritual latin.

Romantismul eminescian este reprezentat în primul rând de genialitatea polară, afirmă Eliade. Ca toţi marii poeţi, Eminescu are un geniu polar, ireductibil la o singură « determinantă ». El „iubeşte viaţa şi o evită în acelaşi timp; adoră şi evită femeia; trăieşte în mijlocul unei lumi înfricoşătoare şi visează la pacea eternă."[30]

În legătură cu *Rugăciunea unui dac,* Eliade spune că, precum strămoşii săi, dacii, Eminescu acceptă suferinţa, cheamă nenorocul şi nu-i este teamă de tragedie. Multiplicitatea durerii este, pentru el, „un fel de extaz care-l purifică, suferinţa este o ardere care consumă tot ce este efemer, imperfect, limitat şi impur în om."[31]. Filosoful hrănit de cultura universală, pesimistul ce visa la repausul absolut, era « patriot fanatic » pentru că „preţuia mai presus de orice integritatea rasială şi spirituală a poporului român". [32].

Eminescu s-a străduit să impună realităţile naţionale: acestea „erau, după opinia sa, singurele realităţi ce ar fi putut interesa Europa, singurele contribuţii fecunde pentru armonia între popoare. Scrierile politice ale lui Eminescu au contribuit astfel enorm la fundamentarea patriotismului român modern. Este un rar privilegiu a fi, în acelaşi timp, cel mai mare poet al poporului său şi creatorul doctrinei sale naţionaliste…"[33]

Luceafărul se poate compara cu oricare din capodoperele literaturii universale: „S-a publicat o întreagă bibliotecă despre cel mai frumos produs al geniului poetic român şi se numără cu zecile traducerile în limbile europene. Nu se ştie ce trebuie admirat mai întâi: fie cadrul în care se desfăşoară drama, vasta imaginaţie a Poetului, perfecţiunea uluitoare a formei,

---

[26] Mircea Eliade, *Eminescu, poetul neamului român*, Lisabona, septembrie 1942, traducere din portugheză de prof. Ştefan Mira, apud Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit, p. 36.
[27] Idem.
[28] Ibidem, p.37.
[29] Idem.
[30] Ibidem, p.38.
[31] Ibidem, p.40.
[32] Ibidem, p. 41.
[33] Idem.

construcţia ingenioasă a ritmului ce imită poezia populară, fie profunzimea filosofică a conflictului”.[34].

Anul 1952: Insula lui Euthanasius

Studiul *Insula lui Euthanasius* analizează nuvela *Cezara* lui Eminescu pe care o consideră cea mai desăvârşită viziune paradisiacă din literatura română. Aşa cum se ştie, nuvela eminesciană dezvoltă magia insulei ca spaţiu paradisiac, iniţiatic. În *Imagini şi simboluri*, volum scris în România şi apărut în Franţa, Eliade îşi aduce aminte de aceste observaţii de tinereţe despre *Cezara*: „am consacrat simbolismului insulei şi nudităţii în opera unuia din cei mari poeţi ai secolului al XIX-lea, Mihai Eminescu, un studiu publicat în anul 1939”[35]. „Insula lui Euthanasius, ca insulă paradisiacă, participă la o geografie mitică şi poate fi văzută, în acelaşi timp, ca insulă a morţii, asemenea acelor « insule ale fericiţilor » din antichitate, în care locuiau anumiţi eroi.”[36]. Tărâm paradisiac, calitativ deosebit de zona înconjurătoare, în care beatitudinea vieţii adamice nu exclude beatitudinea « morţii frumoase »; şi una şi alta sunt stări în care condiţia umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată.”[37] Insula simbolizează „realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă”[38].

Eroii nuvelei „izbutesc să trăiască adamic pentru că au renunţat la orice « formă » omenească, s-au dezgolit complet, au depăşit condiţia umană pătrunzând într-o zonă sacră, adică *reală,* spre deosebire de spaţiul înconjurător, « profan », măcinat de veşnica devenire şi surpat de iluzii, dureri şi zădărnicii…”[39].

Cu toate că se integrează perfect în simbolismul oceanic şi în cosmogonia lui Eminescu, insula lui Euthanasius are şi semnificaţii metafizice mai precise. Dacă apa – şi îndeosebi apa oceanică – reprezintă, în foarte multe tradiţii, haosul primordial de dinainte de creaţie, insula simbolizează manifestarea, Creaţia. Întocmai ca şi lotusul din iconografiile asiatice, insula implică « stabilire fermă », centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă[40]. De aceea, aceasta are un sens cosmogonic şi în acelaşi timp transcendent: „este deci, o insulă transcendentă, păstrătoare a unei revelaţii divine pe care o zonă profană nu ar putea-o suporta”[41]. Moartea lui Euthanasius este reintegrarea senină în natură: „reintegrare în arhetip, de abolire a experienţei umane, considerată ca o consecinţă a păcatului originar, reîntoarcerea în starea adamică de dinainte de cădere, care nu cunoştea « experienţa », nu avea « istorie… »”[42].

La Eminescu, ca şi la el însuşi, aşa cum va mărturisi în legătură cu scrierea romanului său *Şarpele*, simbolul intervine în opera scriitorului chiar fără voia lui, ca element structurant care conferă logica internă a textului: „Nu e vorba, firește, de un « simbolism » personal, descoperit sau interpretat de un scriitor anumit […] ci de simbolismul ecumenic, universal, uşor de recunoscut în mai multe culturi şi fecund pe mai multe niveluri […]. Intuit de un creator, un anumit simbol intervine într-o operă de artă şi o organizează cu o coerenţă a lui proprie, cu o « logică » absconsă, fără ca poetul să-şi dea totdeauna seama de sensul, proporţiile sau valenţele

[34] Ibidem, p. 42.
[35] Mircea Eliade *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 13.
[36] Mircea Eliade *Insula lui Euthanasius, „Revista Fundaţiilor Regale”,* an VI 1939, iulie, nr. 7, pp. 100-109, apud Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit, p.14.
[37] Ibidem, p. 15.
[38] Ibidem, p. 19.
[39] Idem.
[40] Idem.
[41]Idem.
[42] Idem.

acestui simbol”[43]. Asemenea simbolului, mitul şi visul sunt de natură extraraţională, şi se impun spiritului uman cu tăria unei « revelaţii ». De altfel, mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte coerent, adaugă Eliade, şi nu e altceva decât o « dramatizare » a simbolului.[44]

Anii ’50

Cu ocazia comemorării a 100 de ani de la naşterea poetului, Eliade a ţinut la Paris o conferinţă despre Eminescu. De acest nou omagiu, Eminescu îşi aminteşte într-o scrisoare adresată lui Dumitru Micu la 12 noiembrie 1973: „mă apropiam de Eminescu ca indianist. Nu discutam „influenţele” şi „sursele”, în care nu prea cred. Încercam să stabilesc o paralelă între cele două „sisteme paradoxale”: pesimismul folosofic al lui Eminescu şi extraordinara lui „prezenţă” în concretul istoric românesc (care-l face cel mai profund gazetar politic al vremii sale); poziţia paradoxală a filosofiei indiene în primul rând Vedanta, afirmând pe de o parte irealitatea lumii maya, şi acceptând, pe de altă parte, structurile sociale, riturile tradiţionale, chiar şi „Cultul idolilor”. Gândirea indiană a rezolvat aparenta contradicţie, postulând cele două perspective (*hic et nunc* şi *in aeternum*), drept trepte ontologice. »[45]

Cu ocazia apariţiei, între 1952 şi 1958, a ediţiei Perpessicius, Eliade se declară din nou cucerit de frumuseţea postumelor eminesciene.

Anii 1962-1963

Într-o conferinţă pe care Eliade a ţinut-o la Freiburg în anul 1962, Eliade a insistat asupra influenţei enorme pe care poetul a exercitat-o în dezvoltarea limbii române, Eminescu reprezentând un punct maxim de importanţă crucială în evoluţia limbii noastre.

1963: Rosa del Conte *Eminescu sau despre absolut*

În anul 1963, cu ocazia apariţiei cărţii Rosei del Conte *Eminescu sau despre absolut*, Eliade publică recenzia cu acelaşi titlu. Noutatea cărţii autoarei italiene constă mai ales în faptul că tratează opera în integralitatea ei: „Pentru întâia oară opera poetică a lui Eminescu este analizată şi interpretată *în întregimea ei*, adică ţinând seama de toate variantele, fragmentele şi ciornele care au fost tipărite în ediţia magistrală a lui Perpessicius”.[46]

Principiul *Coincidentia oppositorum*, prezent pretutindeni la Eminescu, explică, crede Eliade, tocmai misterul creaţiei eminesciene bazat pe o îmbinare surprinzătoare între vechi şi nou, între optimism şi pesimism, între tradiţie şi inovaţie.: „Poate că în această « coexistenţă a contrariilor » stă cheia cu care am putea descifra « enigma » lui Eminescu: faptul că acest « pesimist » în filosofia lui teoretică, era atât de optimist când interpreta istoria şi politica românească şi faptul că acest « tradiţionalist » era însetat de culturile occidentale şi extrem-orientale şi faptul că acest « conservator » a înfăptuit cea mai radicală « revoluţie » lingvistică, fundând în bună parte poetica română modernă şi contribuind, ca nimeni altul, la purificarea, însănătoşirea şi îmbogăţirea prozei literare şi didactice. Poate că această « coexistenţă a contrariilor » era cerută chiar de structura « omului universal », aşa cum tindea să-l întrupeze geniul lui Eminescu”.[47]

Cartea Rosei del Conte despre Eminescu este analizată şi interpretată în întregime. Eliade remarcă faptul că autoarea a ţinut seama de toate variantele, fragmentele şi ciornele care au fost tipărite în ediţia magistrală a lui Perpessicius.[48] Contribuţia Rosei del Conte reprezintă,

---

[43] Ibidem, p. 21.
[44] Ibidem, p. 22.
[45] Mircea Handoca *Cuvînt înainte* la Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit., p.IX.
[46] Mircea Eliade *Eminescu sau despre absolut*, decembrie 1963, apud Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit., p. 46.
[47] Idem.
[48] Idem.

subliniază Eliade, prima exegeză a întregii opere, formată din antume şi postume, dar şi din laboratorul profund de creaţie al poetului, din « îngropatele risipe »: « poeziile postume, ciornele, variantele si subvariantele – toate cuprind fragmente de o neaşteptată frumuseţe. Pentru prima dată o exegeză a poeziei eminesciene ţine seama de ele, de îngropatele risipe » – cum numea Eminescu relicvele marilor civilizaţii dispărute”.[49]

Eliade insistă apoi asupra noii alăturări pe care îndrăznise Rosa del Conte să o facă între Eminescu şi Goethe, alăturare de susţinut sub aspectul culturii impresionante şi al « omului universal »: „A fost, fără îndoială, cel mai cultivat poet al secolului, singurul care poate fi alăturat de Goethe […]. Şi tot în Goethe îşi găseşte replică tendinţa lui către « om universal »”[50].

Eminescu ca poet al Timpului l-a fermecat pe Eliade, mai ales prin îmbinarea temei Timpului cu motivul Magului călător în stele. Profet şi chiar Demiurg, acesta devine stăpânul Timpului, fapt ce dă naştere unei imaginaţii cosmice unice: „Tema cosmică se îmbină cu motivul Magului care izbuteşte să domine Timpul. Se poate vorbi, la Eminescu, de o obsesie a Timpului, fie că e vorba de milioanele de ani ale Cosmosului, fie de mileniile istorice”.[51] Ca mare poet al Timpului, Eminescu stăpâneşte ambivalenţa Timpului infinit şi a timpului muritor, iar oprirea pe loc a timpului este magică şi extatică[52].

În partea a doua a recenziei, intitulată *Aspecte ale artei şi ale limbajului eminescian*, autoarea studiază sensibilitatea cromatică a lui Eminescu, « secretul » muzicalităţii versului eminescian, simbolismul materiei, substratul autohton al culturii lui Eminescu ca şi reflectarea tradiţiilor culturale în anumite imagini ale limbajului eminescian.[53] Erudiţia impresionantă a poetului îl proiectează definitiv deasupra tuturor gloriilor efemere, iar poetul rămâne unic în mintea şi sufletul neamului său: „Orice s-ar întâmpla în destinul românesc, oricâte dezastre şi suferinţe ne-au mai fost urzite, nicio armată din lume nicio poliţie, cât ar fi ea de diabolică, nu va putea şterge *Luceafărul* lui Eminescu din mintea şi sufletul românilor”[54].

În acelaşi studiu, Eliade insistă asupra imensului rol jucat de Eminescu în păstrarea şi valorificarea spiritualităţii arhaice româneşti. De fapt, subliniază Eliade, poetul a crescut în atmosfera spiritualităţii ortodoxe oglindită în tradiţia religioasă cultă sau în tradiţia folclorică, ambele reflectând aspecte ale evlaviei populare slavo-bizantine. Eminescu reprezintă, fără îndoială, această sinteză genială în care s-au contopit numeroase curente, dar care nu au eclipsat câtuşi de puţin spiritualitatea românească.

Concluzia formulată de Eliade se concentrează asupra importanţei poeziei lui Eminescu ca cea mai înaltă expresie a sufletului românesc care nu se mai poate nicicând şterge după o asemenea unică reprezentare: „..s-ar putea ca într-o zi, nu prea îndepărtată, strategia mondială să sufere asemenea modificări, încât poziţia noastră de popor de graniţă să-şi piardă însemnătatea pe care o are de un secol încoace. Toate acestea s-ar putea întâmpla. Un singur lucru nu se mai poate întâmpla: dispariţia poemelor lui Eminescu. Şi cât timp va exista, undeva prin lume, un singur exemplar din poeziile lui Eminescu, identitatea neamului nostru este salvată. Istoria patetică a neamului românesc a fost « proiectată în eternitate » prin versurile unui poet care a suferit toată viaţa de sărăcie, uneori chiar de foame şi a murit omorât de un nebun, într-un ospiciu…Este o lecţie de modestie pe care însăşi istoria ne-o dă, nouă, tuturora….”[55].

---

[49] Ibidem, p. 47.
[50] Idem.
[51] Ibidem, p. 49.
[52] Ibidem, p. 50.
[53] Ibidem, p. 51.
[54] Ibidem, p. 55.
[55] Ibidem, p. 56.

Anii ’70

Cunoscând intenţia lui Noica de a publica *Caietele* lui Eminescu, Eliade îi scrie acestuia la 26 octombrie 1970, felicitându-l pentru iniţiativă: „Când vei reuşi să editezi şi caietele lui Eminescu, vei fi triumfat acolo unde s-au aflat în treabă şi unde au visătorit atâţia”[56].

În anul 1973 Eliade urmăreşte de la Chicago scrierile recent apărute în ţară despre Eminescu, cu precădere cartea lui Alain Guillermou *Lirica lui Eminescu* şi se declară fermecat de volumul biografic *Hyperion I* al lui George Munteanu: „cartea mi se pare admirabilă şi pentru întâia oară *înţeleg* viaţa lui Eminescu. Nici biografia lui Călinescu, nici romanele lui Lovinescu nu mă convinseseră. Undeva mi se pare că *viaţa* pe care o reconstituiau nu putea fi a lui Mihai Eminescu, îi lipsea o dimensiune, poate cea mai semnificativă. Am regăsit-o în *Hyperion I*.”[57]

Anii 1975-1977

Studiile lui Noica despre Eminescu, şi cu precădere *Eminescu, gânduri despre omul deplin al culturii româneşti* îl încântă pe Eliade care îi scrie autorului la 1 decembrie 1975: „Am citit şi recitit cu delicii pe Eminescu pe care l-am găsit la Chicago. Deşi cunoşteam unele pagini din revistele unde fuseseră tipărite, de-abia acum, în carte, înţelesul tău îmi revelează adevărata dimensiune a lui Eminescu. Tot ce spui despre *Caiete,* despre un « uomo universale », despre Archaeus, fuior, nefiinţă, etc. m-au încântat într-o măsură de care nu-ţi poţi da seama, pentru că tu trăieşti aproape de aceste izvoare de viaţă şi gând românesc, în timp ce eu le descopăr arareori în publicaţiile care-mi cad în mână”[58]. Noica afirmase că: „Eminescu putea să devină cel mai mare filosof al ţării noastre, dacă nu se întâmpla să fie cel mai mare poet al său”[59]. Noica subliniase de asemenea specialul sentiment eminescian al rostirii româneşti, ca şi înţelesul românesc al fiinţei la Eminescu. La 3 mai 1976 se declară încântat de introducerea scrisă de Noica traducerii de către Eminescu a *Criticii raţiunii pure* a lui Kant: „Câte lumini nebănuite descoperi de câţiva ani în opera şi truda marelui nostru « fouding father »!” [60]

În discursul de recepţie la Academia din Belgia, Eliade se înscrie pe sine în seria personalităţilor româneşti de factură enciclopedică formată din Cantemir, Hasdeu, Iorga şi Pârvan: „..cel mai ilustru poet român – Mihai Eminescu – era de asemeni un filosof original şi unul dintre cei mai eruditi printre contemporani”[61].

Mult mai târziu, într-un articol publicat în „Revista de istorie şi teorie literară” din 1985, Eliade aduce un elogiu aparte poetului naţional: „deasupra tuturor gloriile efemere şi deşertăciunile legate de patimile noastre omeneşti, un singur punct rămâne fix, neclătinat de nicio catastrofă istorică: geniul”[62]. Tot acolo, Eliade insista asupra diferenţei dintre istorie şi spiritualitate: prima se caracterizează prin efemeritate şi schimbare, cealaltă prin eternitate şi continuă valabilitate. Eliade plasează discuţia despre Eminescu în contextul dictaturii comuniste din ţară: „zadarnic încearcă un rege sau un despot să-şi clădească Statul pentru eternitate […] Niciun fel de «eternitate» nu este îngăduită organismelor politice şi sociale. Singura eternitate

---

[56] Mircea Eliade *Europa, Asia, America…*Corespondenţă, 3 volume, ediţie îngrijită de Mircea Handoca, vol. II, Bucureşti, Humanitas, 2004,p. 392.

[57] Ibidem, scrisoare către Dumitru Micu din 12 noiembrie 1973, apud Cuvânt înainte la vol. Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, ed. cit., p. XII.

[58] Ibidem, scrisoare către Noica din 1 dec. 1975, p. 392.

[59] Idem.

[60] Idem.

[61] Séance publique du 19 février 1977. Réception de M. Mircea Eliade, Bruxelles, Palais des Académies, 1977, p.17.

[62] Revista de istorie şi teorie literară, 1985, apud Alexandru Ciubâcă, *Opera eminesciană în viziunea lui Mircea Eliade*, „Condeiul ardelean” http://www.condeiulardelean.ro/articol/opera-eminesciana-viziunea-lui-mircea-eliade-i

acceptată de istorie este aceea a creaţiilor spirituale”[63]. Valorile spirituale sunt singurele perene. Mircea Eliade compară spiritualitatea expansivă a vechii Elade cu cea românească şi conchide că: „mai puţin patetic, neamul românesc simte că şi-a asigurat dreptul la «nemurire» mai ales prin creaţia lui Mihai Eminescu […] cât timp va exista, undeva prin lume, un singur exemplar din poeziile lui Eminescu, identitatea neamului nostru este salvată.”

BIBLOGRAPHY

Corpus Mircea Eliade :

Mircea Eliade „Hasdeu” " Hasdeu" în *Cuvântul*, anul III, 1926, noiembrie 4, nr. 611

Mircea Eliade „Hasdeu şi cultura românească”, " Hasdeu and the Romanian Culture", în *Vremea*, an V, 1932, septembrie 4, nr. 253

Mircea Eliade „ Ediţia lui Eminescu” " Eminescu Edition", în *Cuvântul*, an IX, oct. 28, nr 3057

Mircea Eliade „Restaurarea identităţii româneşti” " The Restoration of the Romanian Identity", în *Vremea*, an IX, 1935, sept, 1, nr. 403

Mircea Eliade „ Momentul Eminescu”, "The Eminescu Moment", în *Viaţa literară*., an X, 1935, august sept nr 3

Mircea Eliade „Latina gintă e regină” Camoens şi Eminescu"The Latin Kin/ Nation is Queen" Camoes and Eminescu, " în *Vremea*, an XVI, 1943, mai 9, nr. 697

Mircea Eliade, „Eminescu, poetul neamului român”, "Eminescu, the Poet of the Romanian People",Lisabona, septembrie 1942, traducere din portugheză de prof. Ştefan Mira

Mircea Eliade “Images et symbols”, "Images and Symbols",Paris, Gallimard, 1952

Mircea Eliade „Insula lui Euthanasius”, "The Isle of Euthanasius", *Revista Fundaţiilor Regale”,* an VI 1939, , iulie, nr. 7

Mircea Eliade “Despre Eminescu şi Hasdeu", "On Eminescu and Hasdeu", Junimea, 1987

Mircea Eliade „Eminescu sau despre absolut”, " Eminescu or About the Absolute", decembrie 1963

Mircea Eliade *Europa, Asia, America…*" Europe, Asia, America..."Corespondenţă, 3 volume, ediţie îngrijită de Mircea Handoca

Mircea Handoca *Cuvînt înainte* la Mircea Eliade *Despre Eminescu şi Hasdeu*, " Foreword to M. Eliade's " About Eminescu and Hasdeu"Iaşi, Junimea, 1987

Alexandru Ciubâcă, „Opera eminesciană în viziunea lui Mircea Eliade”, " The Work of Eminescu in the Perspective of Mircea Eliade",„Condeiul ardelean” http://www.condeiulardelean.ro/articol/opera-eminesciana-viziunea-lui-mircea-eliade-i

[63] Idem.

BACOVIA'S POETRY – THE ANTI-SPRING OF ROMANIAN POETRY

Alina Barbu, Raluca Apostol-Mates

Associate professor PhD, Constanta Maritime University, Senior lecturer PhD, Mircea cel Batran Naval Academy

Abstract: The first half of the 20th century was marked by a literary climate full of paradoxes and renewed contradictions with obvious modernist tendencies. Perhaps that is why the framing of George Bacovia is so problematic and imprecise. The symbolist label is mainly due to the rhetoric of Bacovian lyric. However, the metaphysical tears that appear in the lines of many poems have made literary criticism doubt its inclusion in the aforementioned literary trend. At the same time, the modernism of the images characterized by imprecision, confusion is a defining feature of the Bacovian lyric. Poetic visions touch the borders of meta-reality as if poetry were not only the only linguistic vehicle capable of transcending into a space of the irrational, but also a rescue solution, a tool to create an alter ego that no longer feels sadness, grief, fear of death, disease or destruction. In Bacovia's poetry, the poetic avatar lives, suffers, despairs and descends into hell in order to bring to the surface images of agony, decay, terror and suffering. It can be said that the poetic identity creates its own locus marked by isolation, loneliness, alienation. Bacovia does not record reality, but describes an inner sensibility, creates visions of his own experiences, which definitively makes him deserve the appellation granted by literary criticism, that of "anti-poet". The present paper suggests a psychoanalytical approach to the Bacovian lyric based on the premise that the poet communicates experiences, sensations, visions just as a patient would share with a psychiatrist the disorders of his own spirit. The anguish in George Bacovia's work undoubtedly fits into the multitude of instances of otherness depicted in his poems.

Keywords: bacovianism, determinism, melancholy, poetics, spleen, alienation

In the recent years, terms such as "Bacovianism" have been coined by Romanian literary criticism. Therefore, the search for psychoanalytic foundations that led to this phenomenon is worth the effort and will hopefully provide a starting point for future research. If we apply the question-answer dialectics to Bacovia's work, we will instantly notice a flagrant injustice, that of the cantonment of his poetry in the space of symbolism, ignoring all the valences hidden in it, for,if we widen the theoretical horizon of our investigation, we will discover modernist and even neo-modernist elements about his literary creation.

In his study, "Romanian Postmodernism", Mircea Cărtărescu speaks of George Bacovia as the poet who most significantly addresses contemporary sensibility. We will use this very sensibility to draw up a defragmentation of the spirit that generated creation. Thus, we will try to highlight fundamental aspects of the Bacovian lyric by trying to entrust a psychoanalytic explanation of a Bacovia as he is defined by Bacovianism and who, as Ion Caraion said, only discovered his own name. The poet seems to attempt a poetic search of his inner self by means of an increased awareness of the surrounding environment. The title of our work completes the pathological dimension of alienation and decay, the season of spring being perceived rather as tiring and exhausting through an exacerbated explosion of life and color ("Spring Nerves"). The

only seasons that resonate in the lonely and tormented soul of the poet are autumn and winter, rain and snow extrapolating the inner cold, hopeless and monotonous existence.

There is always a correlation between outer reality and inner reality, and this correspondence sublimates the poetic state. A defining feature is the tendency to individualize one's own sensations and experiences in striking contrast to the exacerbated stylizations of poetic images.

Undoubtedly, Bacovia represents a unique phenomenon in Romanian literature which, in addition to creating an atmospheric poem, is the creator of an expression of a state of mind as devoid of poetic artifice as it is profound in its message. The Bacovian being, consumed by anguish and terror, is anchored in terrifying evidence such as the idea that time swallows absolutely everything. Hence the horror of loss from which the escape is death or madness. From a Freudian perspective, the lonely and lonely Bacovia man deliberately hides himself from the public by signing the first poems with the name Geo Vag, he himself being a presence with a vague physical dimension par excellence. A poet who operates deconstructivist maneuvers on the open chord of his poems needs a suitable doctor to deconstruct the inner structure of his lyricism and probe the depths of his neurotic and melancholic self on the edge of a psychic abyss.

The boy whose pet name was Iorguț would become a mentally unstable young man during adolescence marked by mistrust and lack of self-esteem, who signed his first poems with the pseudonym George Vag as a predestination, or rather recognition, of his own perception of the self. The disease (shingles acquired during high school) will irreparably mark his self-image already severely deformed. The eczema under his nose accentuates the feeling of ugliness, a feeling that with the passage of time will turn into horror, grotesque visions artistically translated into drawings and caricatures out of which, throughout his life, he published several hundreds, in various newspapers and magazines.

From a Freudian perspective, the choice of name has an overwhelming significance in defining one’s personality, and Bacovia nonchalantly confessed that he chose her name randomly from Hașdeu’s dictionary. Or, such an individual will always be marked by disturbances in his perception of his own person, disturbances that modern psychiatry would diagnose as borderline syndrome, emotional lability, mood swings or, at least, social maladjustment. Rain and snow were his friends in suffering, relatable safe havens able to translate his pain, and the element lead was his half brother through empathy and the multitude of shared symptoms. A deep, heavy suffering, shedding shades gray on the soul, doubled by an ineluctable flow of matter is what he experienced and put into verse.

Symbolism emerged in a literary climate marked by metaphysical sensibilities, with expressionist accents. The artistic experiences of the beginning of the 20th century have impregnated literary with complicated, innovative structures, with philosophical questions, not new in content but original through the modernist techniques used to express them.

This is the environment in which a spirit like Bacovia, originally a symbolist poet, appeared, lived and created. His creative path inscribes a Gaussian curve with changing parameters that take the reader by surprise in each volume of poems that the poet writes. From the first volume published in 1916 entitled “Plumb”, an epitome of symbolism, to the last volume from 1957 “Poems, the poet applies expressionist, modernist and last but not least avant-garde color touches.

Paradoxically, his work, which at first sight excels through monotony and monochrome, succeeds precisely through the economy of stylistic figures and the obsessive repetition of visual or auditory images to deepen the pregnant feeling of anguish, depression, spleen and futility of

everything. His literary debut arouses controversy among his guild colleagues, being viewed with circumspection by some colleagues and admiration by others.

In our literary history, symbolism even appeared as a survival instinct, to save from a dominating anachronism, marked by two great poets, Coșbuc and Alecsandri, but who could not have remained the only luminaries of indigenous lyricism under the conditions that throughout Europe had already established a new poetic paradigm. The rebellion in Romanian poetry against the already existing conservative norms is represented by this literary trend that poetically translates all the states and sensations felt by the human soul at that time. The whole atmosphere of decadence marked by a alleged *joie-de-vivre* as well as the tendency towards hedonism, a *pantha rei* became an existential pattern as well as the feeling of nausea and disappointment led to the distillation of new patterns, a new poetic soul but which had already received its French imprint .

French symbolism, through the aesthetics of the ugly, had already openly declared the abandonment of descriptive techniques in favor of a basic strategy in which the creative principle is suggestive and not imagistic, pictorial.

Certainly, the undeniable influence of music cannot be ignored, which seems to have created a bridge of sighs with poetry, dreamed of reaching a peak of total fusion, of fusion. In music it was Wagner who introduced the concept of the "gesamtkunstwerk", namely the complete work of art, in which elements of dramatic script, lyricism, theatricality and musicianship merge synergistically and symbiotically. Wagner went so far as to invent a new musical instrument adapted for his works in order to convey any emotional resonance triggered by a sound. We could say that the Wagnerian tubas, harbingers of storms, are an embodiment of the Bacovian poetic dream. And this because Bacovia operated at the level of poetry a similar adaptation of the words, managing to give them a kind of internal musicality similar to instrumentalism.

The ideology that is the basis of symbolism and that metamorphoses the poet from a bard creating verses into a magician capable of receiving every whisper, every rustle of the chain of symbols. Thus, symbolism turns poetry into a tool created for a specific purpose: self-knowledge.

According to the definition in the Illustrated Explanatory Dictionary of the Romanian Language "bacovianism n. (poet.) Characteristic of Bacovian creation, which expresses the feeling of isolation, a deaf and incurable nostalgia, the monotony of city life, the obsession with death, neuroses and the hallucinatory boredom of the provincial periphery. We understand thereby that this characteristic is a proprietary trademark registered with full copyright by the poet George Bacovia who was the first Romanian poet capable of proliferating a postmodernist mutation on symbolic structures, creating innovative poetic formulas. These poetic formulas are a viable and pertinent expression of the poet's sensibility. The formulas emerging from the imagination and exacerbated sensitivity of the poet are marked by negativity, pessimism, nihilism, self-flagellation and self-destruction.

All this lyrical repertoire bears the name “Bacovianism” because it synthesizes everything that Bacovian lyricism tends to suggest. It is a unique, singular, unrepeatable poetic world that cannot be confused with any other. As Mircea Scarlat states in his study dedicated to Bacovian poetry: “Bacovianism is one of the individualized expressions of neo-romanticism from the first half of our century, defending itself as a “ruined” symbolism, reddened by the nostalgia of Eminescianism. The Romantic Revolution consisted in conceiving literature as processing the imaginary, while Bacovianism involves the practice of literature as a projection of

the imaginary. In this understanding it is clearly distinguished from romanticism and symbolism, approaching the programs of our "historical" *avant-garde*, without being able to be confused with them for the simple reason of the lack of the program itself. [...] Symbolism is the original phenomenon of Bacovianism. The latter gradually became individualized, proving his nature to be profoundly different from that of the authors of the symbolist school. [...] Several factors distinguish him from them, all important in creating a distinct lyrical profile: the referent of the lyric (Apocalypse), nature (tragic), expressiveness (dissonant), the imaginary (producing incoherent visions), the existential attitude, the abolition of hope, nostalgia, melancholy, reverie".

We understand from this definition that what is attributed to Bacovia is precisely this internal lyrical fracture, a break from the structure of symbolist lyricism and a reptilian regeneration that makes the transition to postmodernism.

The placement of George Bacovia at the confluence of two great literary and artistic currents, symbolism and post-modernism, gave rise to two types of poetry. On the one hand, we have a poem that uses inarticulate, syncopated forms of deconstructive language, and on the other hand, we have a poetic language crowded with overused symbols. Bacovia tried (and succeeded!) a depoetization of Symbolist lyricism, reducing both the frequency and fervor of Symbolist poetic figures, and the term Bacovianism most accurately defines this approach.

The genius of Bacovian lyricism consists in a simplicity full of refinement and naturalness that makes his verses seem not just a transposition of his feelings and experiences in lyrical terms, but rather a confession, a confession addressed directly to the reader.

Conclusions

Bacovia's lyrical creation is, without a doubt, the expression of an incessant collapse, of a troubled, tormented spirit, which finds salvation only in a philosophical withdrawal from the world. The Bacovian lyrical self uses all the senses to be able to receive, transmit states or feelings of the soul, respectively. The eternal solitary being, bearing the stigma of his own neuroses, manages to lyrically express an existential crisis, a crisis of consciousness of modern man imprisoned in a world full of paradoxes and contradictions, in which there are no viable possibilities of salvation.

Bacovian poetry, unprecedented in the landscape of Romanian lyricism, fascinates with its attitude. The poet, like a sculptor, carves in perspective, sensing in advance what is hidden in the stone block of words. The words speak to him, they help him live; themes are obsessive and figures of speech limited. Bacovia's poetry has functionality. It is a distilled thought, a synthesis of all the experiences of an anguished soul. It represents a conclusion resulting from a neurotic, obsessive and pathological struggle, in which the symbol functions as a mediator in the correspondence of the ego with the world, nature and the universe.

BIBLIOGRAPHY

Bacovia, George, *Plumb*, Litera Internațional Publishing House, Bucharest, 2001.

Bărboi, Constanța, *Simbolismul românesc, Alexandru Macedonski. George Bacovia*, University Publishing House, Bucharest, 2007.

Caraion, Ion, *Sfârşitul continuu*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1977.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Paideia Publishing House, 2014.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* Humanitas Publishing House, Bucharest 1999, pp.285-289, 344-346.

Cimpoi, Mihai, *Secolul Bacovia*, Ideea Europeană Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 2015.

Craciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Paralela 45 Publishing House, 1998.

Davidescu, Nicolae, *Aspecte și direcții literare*, Minerva Publishing House, Bucharest ,1975.

Flamand, Dinu, *Introducere în opera lui George Bacovia*, Miverva Publishing House, 1979.

Freud, Sigmund, *Nevroză, psihoză, perversiune- Opere Esențiale, vol.7*, Trei Publishing House, Bucharest, 2009.

Golopenția Sanda, *Reliefarea motivului în poezia lui George Bacovia*, in Studii de poetică și stilistică, Bucharest, 1966.

Grigurcu, Gheorghe, *Bacovia, un antisentimental*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1974.

Indrieş, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1984.

Kierkegaard, Soren, *Maladia mortală*, Omniscop Publishing House, Craiova, 1998.

Lovinescu, E., *Istoria Literaturii Române Contemporane*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1989.

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, Bucharest,1968.

Milea, Ioan, *Lecturi bacoviene*, Limes Publishing House, 2010.

Micu, Dumitru, *Modernismul românesc: De la Macedonski la Bacovia*, Minerva Publishing House, Bucharest 1984.

E-LEARNING TEACHING STRATEGIES OF ROMANIAN LITERATURE FOR BULGARIAN STUDENTS OF UNIVERSITY ST. KLIMENT OHRIDSKY, SOFIA

Luiza Catrinel Marinescu
Assoc. Prof., PhD, University St Kliment Ohrdisky, Sofia

Abstract: In a rapidly changing world, the problems of teaching from abroad for those who want to learn Romanian language remain an important topic and keep their actuality regarding the love for the language in which Eminescu spoke with God and God understood it. .. In order to teach Romanian literature to foreign students, they should have a minimum level B1 B2 for conversation and drafting, so that it is possible to apply teaching learning and evaluation strategies through group conversation based on selected texts and related movies adaptations. There is no teaching strategy that is capable of being universally valid and that applies to all groups of students in the same way. The main purpose of the literature classes Romanian taught to foreign students is to familiarize them with the evolution of literary currents and with the main authors of these eras and to involve students in the responses to teaching strategies that familiarize them with the formulation of a correct, coherent discourse valid in situations of communication in Romanian language. The questions that this research asks itself are related to the framework methodology (study programs) especially those of the fourth year, which concern the New Romanian modern and contemporary literature (XIX-XXI centuries):

1.Teaching strategies used to teach Romanian literature to Bulgarian students

2. Methods, materials and means of learning

3. Research design and attractiveness of various teaching-learning strategies

4. Romanian authors who are taught in literature classes Romanian in Bulgaria at university courses

5. Evaluating of the performance on Romanian literature in Bulgaria.

Keywords: Romanian Literature, teaching strategies, Focus on text and movie discussion, Bulgarian students, e-Learning

Într-o lume în schimbare rapidă, problemele predării din afara granițelor pentru cei care vor să învețe limba română rămân un subiect important și își păstrează actualitatea în privința dragostei pentru limba, în care Eminescu a vorbit cu Dumnezeu și Dumnezeu l-a înțeles. Pentru a preda literatura română studenților străini, aceștia ar trebui să aibă un nivel minim B1 B2 pentru conversație și redactare, în așa fel încât să fie posibilă aplicarea unor strategii didactice de învățare și de evaluare prin intermediul conversației în grup pe baza textelor selectate și a ecranizărilor sau dramatizărilor aferente. Întâmplarea a făcut să devin lector la Sofia, în 2020 după 30 de ani de predare a literaturii române (la nivel liceal 8 ani și la nivel universitar 22 de ani), într-o perioadă de izolare și carantină, în care cea mai mare provocare pentru un profesor de literatură română era descoperirea materialelor de predare locale: cursuri universitare, antologii de texte, căci predarea limbii și literaturii române în acest loc se face din 1950.

Cum nu existau astfel de materiale, am discutat cu eminenta profesoară de literatură română, doamna Rumiana Stancheva care mi-a povestit în linii mari ce presupune predarea literaturii române la Sofia: doi ani, anii III și IV câte 4 ore pe săptămână. În anul al III-lea se studiază literatura română veche predată de profesoara Lora Nenkovska, absolventă a Secției de Română înființată în 1983 și aflată sub conducerea doamnei Șef de Catedră eminenta profesoară Daniela Stoyanova de la înființare până în 2022, din 2022 Șefa Catedrei de Română a devenit o

altă profesoară eminentă, Rumiana Lyutakova, absolventă a Secției de Română. Până în 1983 limba română a fost predată la catedra de slavistică. Din motive întemeiate, în virtutea autonomiei universitare, Universitatea din Sofia a hotărât înființarea Secției de Română în 1983 și angajarea lectorului român cu normă întreagă în cadrul acestei catedre. De atunci literatura română a fost predată după modelul programelor de la Universitatea din București, într-o formă sublimată și condensată, care să facă posibilă asimilarea unor informații în timpul destinat predării și învățării.

Secția de română are un număr variabil de studenți în fiecare an: de la 1 la 9 studenți în fiecare an în perioada 2020-2023. Nu s-a renunțat la sistemul de predare de patru ani, iar studenții urmează masterat și doctorat după absolvirea secției de română în alte specializări.

Nu există nicio strategie didactică în stare să fie universal valabilă și care să se aplice tuturor grupurilor de studenți în același fel. Scopul principal al orelor de literatură română predate studenților străini este familiarizarea cu evoluția curentelor literare, cu principalii autori ai acestor epoci și implicarea studenților în răspunsurile care să îi familiarizeze cu formularea unui discurs corect, coerent valabil în situațiile de comunicare în limba română literară. Întrebările pe care și le pune această cercetare sunt legate de metodologia cadru (programele de studiu) în mod special cele din anul al IV-lea, care privesc Noua literatură română modernă și contemporană (secolele XIX-XXI):

1.Strategiile didactice utilizate pentru predarea literaturii române studenților bulgari

2. Metode, materiale și mijloace de învățare

3. Designul cercetării și atractivitatea diverselor strategii de predare-învățare

4. Autorii români care se predau la orele de literatură română în Bulgaria la cursurile universitare

5. Evaluarea performanței universitare pentru literatura română

Noua literatură română modernă și contemporană este în fapt un curs de două semestre cu câte patru ore săptămânal, în care studenții sunt familiarizați cu pagini din literatura română începând cu 1848 și terminând cu literatura din zilele noastre. Dacă vocabularul contemporan le este mult mai familiar studenților din anul al IV-lea, care sunt de nivel diferit în fiecare an: de la B1 la C1, vocabularul operelor literare din veacul al XIX-lea pune la încercare înțelegerea. Am luat în considerare, pentru interesul studenților, și o parcurgere în ordine cronologică inversă a textelor care ar putea fi benefică în sensul familiarizării cu vocabularul și cu noutățile stilistice ale fiecărei epoci literare.

Din punct de vedere al autorilor studiați și al textelor alese, programa de studiu este densă și elegant structurată în așa fel încât tematica de curs și cea de seminar să nu coincidă, interesul fiind acela de a dezvolta exprimarea literară în scris prin intermediul unor compuneri realizate de studenți pornind de la înțelegerea textului literar. Selecția textelor se face în funcție de nivelul de achiziție lingvistică al studenților din anul al IV-lea care,teoretic, în funcție de nivelul de străduință ar trebui să atingă nivelul B1-B2 sau C1.

1.**Strategiile didactice utilizate pentru predarea literaturii române studenților bulgari**

Deschiderea bibliotecilor în format digital permite accesul studenților la textul integral al operelor literare studiate, însă din punct de vedere al timpului alocat, acest lucru nu este totdeauna posibil. Studenților li se cere să citească o singură carte în limba română pe an. Iar la sfârșitul anului, această carte este subiect de examen împreună cu vocabularul sau dicționarul explicativ al cuvintelor noi, pe care studentul bulgar și l-a făcut singur.Verificarea constă în selectarea unui fragment din cartea respectivă pe care studentul îl citește, îl explică răspunzând la

diversele întrebări pe care profesorul i le adresează. Metoda respectivă utilizată inițial la fiecare dintre cursurle practice din anii anteriori a dat rezultate în sensul că studenții trebuie să își repete și să achiziționeze cuvintele din propriul dicționar.

În cazul orelor de literatură română, textul literar completat de transpoziția sa în variantă cinematografică inspiră exprimarea și însuflețește discuțiile care să ateste înțelegerea. Suprapunerea celor două tipuri de reprezentări, cea rezultată ca urmare a textului citit și explicat și cea care ilustrează viziunea regizorală se completează și formează un puzzle pe care studenții îl pot completa cu felul lor de a se exprima. De asemenea, limba bulgară și limba română au o mulțime de cuvinte comune care de foarte multe ori sunt fie pronunțate diferit din punct de vedere al accentului și, nu de puține ori, apar așa numiții falși prietni. Ca urmare, filmele, cărțile citite, piesele de teatru radiofonic cu textul ilustrat grafic în limba română sunt o bună modalitate de familiarizare cu pronunția corectă, cu frazarea logică, cu ritmul normal de exprimare în limba română.

Dezvoltarea exprimării prin ascultare și prin exersare se poate face și prin lectura pe roluri a anumitor fragmente de texte. Capacitatea de exprimare corectă și de redactare logică a unor răspunsuri la întrebări, a unor scurte caracterizări, a unor rezumate vizează corectarea eventualelor greșeli prin oferirea multiplelor modalități de exprimare, care țin de interpretare. Analiza fragmentelor de ecranizări ale operelor literare le dezvoltă studenților capacitatea de a asculta și de a redacta corect, capacitatea de a anticipa și de a concluziona, capacitatea de a înțelege legătura dintre modalitățile de exprimare artistică (culoare, atmosferă, ritm, muzică) pentru descrierea atmosferei din opera literară respectivă. Pentru că literatura română este destul de ușor de intuit de către studenții bulgari din punct de vedere al reprezentărilor artistice în diverse contexte politice, istorice, morale, de cele mai multe ori, comparația cu un motiv literar, un scriitor din țara lor cu o problematică asemănătoare contribuie la flexibilitatea gândirii și modelarea exprimării. Există diverse modalități de a reflecta asupra textelor literare studiate și utilizarea prezentărilor unor problematici ale operelor literare prin intermediul prezentărilor de tip powerpoint ilustrat de vocea studentului ce demonstrează cât au înțeles. Imaginea în mișcare însoțită de vocea studentului care prezintă subiectul abordat are drept scop să schimbe modalitatea de concentrare asupra învățării vocabularului (formă de achiziție în care memoria de scurtă sau lungă durată joacă rolul esențial) de la simpla decodare a textului la interpretarea acestuia, permițând celui care învață să se desprindă de textul scris și să prezinte pe baza suportului vizual cu propriile cuvinte. Dezvoltarea înțelegerii se face pe baza strategiilor care antrenează grupurile de studenți să își pună întrebări și să descopere înțelesurile operei literare combinând imaginea auditivă cu cea vizuală. Pe măsură ce învață, studenții sunt antrenați să răspundă la întrebările grupului din care fac parte și să aibă încredere în faptul că se pot exprima corect, fără teama de a greși, în limba română.

Studenții bulgari pe care i-am întâlnit la Universitatea din Sofia în perioada 2020-2023 la Secția de limba și literatura română în anul al IV-lea au participat majoritatea la diverse programe Erasmus, Școli de vară de limba română, conferințe ale cadrelor didactice aflate la Sofia prin programul Erasmus și, de cele mai multe ori, pentru a se întreține, sunt angajați de firmele care folosesc aceste cunoștințe dobândite de ei la orele de limba română pentru a-i transforma în operatori telefonici... Ca urmare, cursurile on-line din perioada 2020-2022 au impus structurarea materialelor predate în așa fel încât acești studenți să aibă acces la ele oridecâte ori doresc și dispun de timp pentru a învăța.

2. **Metode, materiale și mijloace de învățare a literaturii române**

Materialele și mijloacele documentare digitizate m-au ajutat la structurarea micii biblioteci de literatură română pe baza materialelor digitizate existente la BCU Lucian Blaga Cluj Napoca Biblioteca Centrală Universitară "Lucian Blaga" Cluj-Napoca | (bcucluj.ro), colecțiile Bibliotecii Naționale a României expuse în Europeana europeana collectionName:9200375* - Search | Europeana, Biblioteca Bucureștilor digibuc DigiTool - Rezultate - Simplificat (bibmet.ro), Library of Congress Home | Library of Congress (loc.gov), Muzeul digital al romanului românesc Revista Transilvania Muzeul Digital al Romanului Românesc | Revista Transilvania, colecția românească din siteul proiectului Distant Reading for European Literary History Cost Action 16204 Distant Reading for European Literary History – COST Action CA16204 (distant-reading.net) și siteurile diverselor edituri mari: Humanitas, Biblioteca digitală a publicațiilor culturale Proeuropeana Biblioteca Digitală a Publicațiilor Culturale - O colecție de publicații românești din domeniul științelor umaniste, culturale și sociale (biblioteca-digitala.ro), CIMEC Institutului Naţional al Patrimoniului Direcția Patrimoniului Digital (cimec.ro), Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc IICCMER – Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc.

Facultatea de Filologie Clasică și Modernă a Universității Sf. Kliment Ohridsky din Sofia dispune de platforma Moodle, pe care sunt structurate toate materialele predate de către profesori, precum și toate lucrările practice pe care studenții trebuie să le efectueze pentru a promova. Testele sunt de asemenea afișate pe această platformă, iar experiența pe care am câștigat-o prin contribuția mea la primul curs pilot de literatura română în format media: calcultor și televiziune la Facultatea de Litere, USH, București m-au orientat în privința modalităților de predare și de evaluare a învățării. Sistemul de notare este în Bulgaria de la 1 la 6.Testele cu răspuns la alegere fac parte din obișnuințele educaționale ale elevilor din Bulgaria, care la examenele din gimnaziu și liceu de limbă și literatura bulgară sunt evaluați pe baza testelor cu alegere multiplă și răspuns unic sau multiplu. În perioada în care am predat în Bulgaria am întâlnit studenți care au beneficiat de reformele de învățământ din Bulgaria: mă refer la ciclul primar (clasele I- IV) cu examen de absolvire, ciclul gimnazial (clasele V-VII sau V-IX) conform noii reforme a învățământului și liceul (clasele VIII-XII sau IX-XII) în varianta ultimei reforme. Elevii au posibilitatea să termine școala cu un examen de absolvire la clasa a X-a, dacă nu mai doresc să continue școala și să înceapă să muncească. Ei au dreptul să conducă autovehicole de la 16 ani numai însoțiți de o persoană majoră. Dacă doresc să urmeze o formă de învățământ superior, ei trebuie să urmeze clasele a XI-a și a XII-a și trebuie să promoveze examenul de bacalaureat. Intrarea la facultate se face pe baza examenului de admitere la limbă și literatură bulgară și pe baza mediilor de la bacalaureat. În ultimii ani s-a recus la admiterea pe baza mediei de la bacalaureat. Populația școlară fiind în scădere în Bulgaria din cauza situației arhicunoscute generate de toate crizele posibile ale tranziției, secția de limba și literatura română a Universității Sf. Kliment Ohridsky este una protejată prin legea învățământului din Bulgaria, fiind acceptată funcționarea secției cu un număr de studenți variabil, nu un număr fix care să permită desființarea secției din pricina nerentabilității. Dacă în perioada 2020-2022 studiile on-line au putut funcționa, acest lucru se datorează și deschiderii prin digitalizare a surselor de informare românești (biblioteci, muzee, târguri de carte, expoziții). Partea relativ bună a fost reprezentată și de faptul că studenții au avut la dispoziție diverse mijloace mai mult sau mai puțin la zi (dispozitive: calculatoare, telefoane mobile, mai puțin laptopuri sau smart TV). Pentru a

participa la conferințele organizate de colegii români pentru studenții care învață să vorbească limba română viteza rețelei de internet a universității a reprezentat un real pas înainte în 2022-2023.

3**. Designul cercetării și atractivitatea diverselor strategii de predare-învățare**

De la studenții bulgari care au frecventat cursurile de limbă și literatură română am înțeles că principala problemă a limbii române pentru ei este legată de exprimarea scrisă și orală. Misiunea mea a fost să îi fac să scrie și să vorbească liber fără să se ferească când greșesc și să îți corecteze exprimarea când au înțeles natura greșelilor corectate. Ei au ore de lexic constructiv, pe care le fac din manuale special concepute pentru ei de către profesoarele lor, doamnele conferențiar Daniela Stoyanova și Rumyana Lyutakova**.** De asemenea pentru lexicul constructiv se lucrează după un manual realizat de Constantin Geambașu Joanna Prorawska *Limba română texte, lexic tematic, exerciții lexicale,/ Jezyl Rumunski, teksty, Słownictwo tematyczne, ćwiczwnia leksykalnem*, Wydaynictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Cracovia, 1999. În esență studenții au cunoștințe lexicale care pot ajunge la nivelul C1 în anul al IV-lea, în funcție de străduința fiecăruia.

Obiectivele cursului de literatură română modernă și contemporană au în vedere familiarizarea cu operele, autorii, curentele literare, noțiunile de istorie literară. Parcurgerea selectivă a unor texte ilustrative, care să le stimuleze curiozitatea de a citi mai departe, care să îi facă să compare textul cu ecranizările sau dramatizările pe care sunt puși să le asculte sau să le vizioneze selectiv în timpul orelor de curs este un alt important obiectiv. Dacă doresc, ei pot să le parcurgă integral (când au vreme) pentru a înțelege specificul literaturii române și pentru a intra în starea de a comenta liber, oral în timpul seminarelor și în scris în cazul temelor pe care le au de pregătit singuri. Specific planului de învățământ de la secția de limba și literatura română de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky din Sofia este faptul că în primul semestru al anului al IV-lea studenții au un curs de stilistica limbii române. Din punctul de vedere al concepției planului de învățământ acest lucru urmărește familiarizarea studenților cu noțiunile de stil, marcă stilistică, figuri de stil. Din punctul de vedere al profesorului de literatură română cursul de stilistică este baza pentru evidențierea progresului stilistic pe care fiecare text literar selectat, pentru noutatea pe care fiecare autor o aduce din punct de vedere al exprimării literare**.** Teoria fără practică, forma fără conținut trebuie deci evitată.

Este de explicat clar că nu fiecare serie de studenți ajunge la nivelul C1 și că textele selectate trebuie adaptate nivelului de limbaj pe care studenții îl au. Lectura fragmentelor se face împreună cu studenții, pe roluri sau pur și simplu, fiecare student câte o frază pentru stimularea fluenței lecturii. De învățat să citești se învață în primii ani de școală. Atunci se formează câmpul vizual și se însușesc tehnicile armoniei intonației care ilustrează că înțelegi ceea ce citești. Profesorul de literatură trebuie să dea atenție greșelilor de pronunție sau de accentuare pentru că bulgara și româna au un număr de cuvinte comune, dar care și-au schimbat sensurile în timp.

Am insistat asupra falșilor prieteni, cuvintele comune cu sensuri înșelătoare și accente mișcătoare și am insistat ca acestea să fie notate într-un vocabular comun de falși prieteni. De exemplu: (h)arap, argat, bălăci, baniță, baștină, băștinaș, biban, blană, Bogdaproste, boiște, bolnav, bolovan, borcan, brândușă, breaz, bujor,burghiu, burniță, buruiană, a buși,bușilea, busuioc, călin, căpiță, caracuda, caraulă, cârlig, cârtiță, chiciură, chirie, chiseliță, ciopli, ciozvârtă, ciubăr, ciudat, clacă, claie, clenci, cloci, clondir, cloșcă, cocean, cocină, copaie, copan, copcă, coropișniță, cozonac, crac, cracă, crăcăna, crap, creangă, cremene, cucuruz, curcă, curcan, cușniță, cută, cutră, desluși, doică, dropie, dumeri, dumiri, firidă, gâlceavă, gâlci, gârbov, gârlă, gâscă, gimnaziu, gospodar, grabă, grăbi, greblă, grijă, guguștiuc, gulie, guraliv, hagiu, halat,

hlizi, horă, humă, iată, icni, îngriji, înlesni, înşfăca, isca, izbucni, izmene, jalbă, japca, japiţă, jegos, jilav, jir, jivină, juli, jupui, lanţ, lăstar, lele, lesne, liliac (animal), livadă, mac, maghernițǎ, mârţoagă, matcă, miji, mirişte, mirodenie, mlădiță, molcom, morcov, morun, năclăi, năduşi, nămete, nană, năpârli, nedumerit, nerod, nimeri, nisetru, nisip, nitam-nisam, noroi, obicei, obosi, odaie, odihni, oişte, opări, orez, oţărî, padină, pălămidă, păpădie, papară, paparudă, păstra, păstrăv, pelin, perpeli, pită, pleoapă, pleşuv, plivi, popice, potecă, poteră, potlog, prăpăd, prăpădi, prăsi, prăsilă, prăvăli, praz, precupeț, prilej, pritoci, pustiu, rablă, răboj, răchită, raclă, rădaşcă, raft, rânjet, rânji, rapiță, râșniță, răzgâia, răzor, rochie, rogojină, ropot, rovină, rudă, sabie, şagă, sanie, sărac, sărman, scorni, scoruşă, sfredel, sfredeli, şipot, slăbănog, slănină, slobod, sloi, smântână, spiță, stânjen, stărui, streche, surlă, suveică, șiștav, tam-nisam, târcoale, tavă, ţesăla, vârcolac, vârtej, vopsi, vrană, vrej, zbârci.

Lucrarea *Dicționar român-bulgar de cuvinte comune și asemănătoare* de Ștefana Caldieva Zaharieva realizat sub egida Academiei Bulgare de Ştiinţe şi a Institutului de Limbă Bulgară, Sofia, 2007 Editura Academiei Bulgare de Ştiinţe Prof Marin Drinov este astăzi un instrument util pentru edificare în privința cuvintelor comune, cu aceeași formă și același sens și a falșilor prieteni, cuvinte cu sensuri diferite, cu forme paronimice înșelătoare. Dintre sursele on-line de remarcat false-friends în bulgară prin comparație cu celelalte limbi slave: vezi False Friends of the Slavist/Bulgarian - Wikibooks, open books for an open world

Ca urmare lectura fluentă, parte și a examenului anual la fiecare dintre cursurile practice de limba română este esențială pentru citirea conștientă, corectă, expresivă și activă a fragmentelor selectate la cursul de literatura română. Citirea repetată, explicată, parafrazată, interogată, citirea pe roluri, lectura în gând sunt tehnicile utilizate în diverse contexte de îmbinare a mijloacelor și materialelor didactice.

Cu alte cuvinte strategiile didactice atractive îmbină fragmente video sau audio pornind de la textul literar propus și, la sfârșit, studenții sunt puși să răspundă cu cuvintele lor ceea ce au înțeles. Discuția e condusă de profesor în așa fel încât studentul să formuleze răspunsuri în acord cu imaginea pe care și-a creat-o el despre atmosfera, personajul sau conflictul din respectiva operă.

Ideea de rezumat e utilă în condițiile în care lecturând un anumit fragment, studenții sunt puși să redacteze clar și corect un text. De cele mai multe ori îi stimulează și îi antrenează întrebările cu formulări libere: ce v-a plăcut cel mai mult din...? ce v-a impresionat cel mai mult din ceea ce ați citit? Dacă ar fi să schimbați ceva din destinul unui personaj ce anume ați schimba?

Stategiile didactice de comprehensiune se bazează în primul rând pe lectura explicată a textului propus. Uneori alegerea unui fragment video sau audio dintr-o ecranizare sau dramatizare ajută la familiarizarea auzului cu rostirea nativă și rafinarea auzului fonematic. Ca urmare, înainte de a asculta sau de viziona respectivul fragment ales por fi formulate întrebări clare de aflare, de căutare a unei explicații ori a unei succesiuni de evenimente. Metoda comparației contrastante între personaje este utilă în înțelegerea sensului unor replici ale unor personaje care se exprimă eufemistic: vezi Alexandru Lăpușneanul.

Lectura în gând dirijată spre răspunsurile la întrebări legate de înțelegerea textului este o altă modalitate de stimulare a imaginației. Lectura întreruptă de paranteze cu conversație aparent paralelă cu literatura îi face pe studenți să se deschidă și să vorbească liber. Discuțiile despre cărțile copilăriei, despre cărțile adolescenței, despre metodele de predare a literaturii și despre cele mai frumoase ore de literatură din viața lor îi apropie și îi face să converseze nu numai cu profesorul, ci și cu colegii lor. Folosirea cunoștințelor anterioare și a gândirii critice permit

profesorului să introducă un stil dinamic al exprimării libere şi, mai ales, ideea că literatura este cerul senin al cunoaşterii şi al bucuriei de a trăi viaţa în multiple feluri.

Pentru că traducerea autorilor români din programa cursului de literatură română a fost realizată în limba bulgară de către o generaţie întreagă de învăţaţi bulgari, profesori ai lor de literatură română, de fiecare dată profesorul le semnalează acest fapt în ideea că în paralel pot experimenta lectura traducerilor. Lectura fragmentelor de text este de cele mai multe ori legată de utilizarea obiectivelor de analiză şi de sinteză a informaţiei prezentate, în sensul că studenţii sunt puşi să formuleze ideile principale, să explice ceea ce nu le place/ ceea ce le place din ce au citit, să compare respectivele fapte/ personaje cu alte personaje din literatura bulgară, să explice dacă au mai întâlnit idei asemănătoare la alţi autori din literatura bulgară sau din literatura universală.

O altă strategie didactică care îi stimulează este aceea de a desena structura arborelui famial a unui personaj: de exemplu în *Chira Chiralina* de Panait Istrati. Metoda respectivă fixează numele, legăturile de rudenie şi clarifică imaginea de ansamblu. În plus antrenează studenţii pentru a se exprima corect, pentru a confirma sau nu înţelegerea textului, fragmentului video sau audio. În parateză fie spus, studenţii moldoveni din Bulgaria întâmpină dificultăţi pentru că limba literară e diferită de cea vorbită de ei, în locurile de baştină, limbă de cele mai multe ori arhaică şi populară. Practic exprimarea în limba literară presupune studiu.

De remarcat este faptul că acest curs de literatură română este realizat împreună cu seminarul săptămânal, sub forma a patru ore consecutive şi, că în acest caz, intervine inteligenţa strategiei didactice de a oferi şi prilejul de meditaţie şi pe cel de antrenare în dezbatere şi redactare.

4. Autorii români care se predau la orele de literatură română în Bulgaria la cursurile universitare

Din programa de literatură română modernă şi contemporană de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky din Sofia nu lipsesc autorii canonici. Nu sunt menţionate în schimb numele unor scriitori români cu origine aromână (Dimitrie Bolintineanu iniţiator al învăţământului pentru români în peninsula Balcanică), numele şi operele scriitorilor care se referă la Războiul de Independenţă din 1877 (George Coşbuc), operele scriitoarelor din perioada La belle epoque, operele unor scriitori interbelici publicate după 1990 (de exemplu *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, sau *După două mii de ani...* sau *Cum am devenit huligan*). Orele la dispoziţia profesorului din cursul practic de limba română semestrul al VIII-lea sunt o soluţie pentru completarea panoramică a literaturii române din ultimele două secole parcurse într-un an universitar.

Primele cursuri de limba română au fost organizate pentru românii din alte regiuni locuite de ei de veacuri imediat după Revoluţia de la 1848, de către Dimitrie Bolintineanu, aromân de origine, cu tatăl din Ohrid, localitate din Macedonia de Nord actualmente, considerată Ierusalimul Balcanilor şi totodată leagăn şi al culturii şi civilizaţiei bulgare. Aceste şcoli au fost construite cu fonduri din Principate, fonduri care să înzestreze aceste şcoli cu materiale didactice, mobilier adecvat şi salarizarea unor tineri profesori locali, formaţi la şcolile greceşti Conform relatărilor lui Archibald din *Amintiri din România Mică* s-a ţinut seama mai ales de graiul dialectal. Archibald scrie încercând să pună pedala pentru un pianissimo referitor la tot ceea ce a însemnat şcoală românească în Balcani în perioada interbelică şi anterior, în perioada Războiului Balcanic.

„Cei cu «dinamita» drept punct democratic, nu vor fi ştiind că Bolintineanu era ministru pe când scria *Fata de la Cozia*. Şi a fost ministru al lui Cuza, Bolintineanu, şi a lucrat la secularizarea mănăstirilor închinate, şi, în urma unei călătorii pe la Românii dela Pind, a

întreprins, pentru prima oară-așa cumse putea face de către un principat vasal- organizarea școalei românești în Macedonia. În scopul acesta a stăruit de cei de aici, originari de acolo, înstăriți în țară, să clădească școli, pe socoteala lor, prin comunele de naştere ale fiecăruia.

Și a făcut școală Dimitrie Gussi, la Veria; Vasile Dan , la Nevеasca; și alții, pe aiurea-școale pe care le-a înzestrat cu material didactic și cu profesori dintre tinerii români cari urmaseră, acolo. Cursurile școalelor grecești." (ARCHIBALD- pseudonim al talentatului gazetar Ghiță Rădulescu, coleg de redacţie la ***Timpul*** şi ***Epoca*** cu Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale şi Barbu Ştefănescu Delavrancea- din volumul de anecdote istorice ***Ce am văzut în România Mică*** a apărut în 1926 în colecţia ***Biblioteca ziarului Universul***.)

Ca o particularitate a predării literaturii române moderne și contemporane la Universitatea din Sofia este faptul că studenții pot ajunge la nivelul C1 studiind limba română *literară contemporană.* Cu alte cuvinte studenților bulgari le e mult mai ușor să înțeleagă un text literar din zilele noastre, decât un text literar din secolul al XIX-lea, care în mod logic are o altă structură a vocabularului în care predomină arhaismele, o altă coloratură stilistică și mai ales, o altă rezonanță sintactică. Ideea studierii în ordine cronologică inversă a textelor literare ține seama de particularitățile de achiziție a vocabularului de către studenții bulgari și de capacitatea lor de receptare optimă. În plus mulți dintre ei sunt acceptați la programe Erasmus la Universitatea din București în anul al IV-lea semestrul I, și studiază Evoluția romanului interbelic, asta după ce studenților bulgari li s-a predat un an, în anul al III-lea literatura veche până la Școala Ardeleană.

O imagine de ansamblu asupra cursului de literatură română modernă și contemporană trimis spre editare la editura Universității din Sofia cuprinde următoarele repere selectate deja de profesorii bulgari, care au alcătuit programa de studiu. Ordonarea cronologică inversă vine în ajutorul înțelegerii evoluției literaturii române, înțelegere completată în avans de participarea studenților la cursurile din cadrul programului Erasmus ales de ei:

- Privire generală asupra istoriei literaturii române moderne și contemporane. Literatura română în context balcanic și european;
- Principalele curente literare din cultura și literatura română;
- Literatura exilului românesc: cazul Vintilă Horia
- Literatura după 1989; literatura generației 2000 Gabriela Adameșteanu *Dimineața pierdută* ; Mircea Cărtărescu proza experimentală; Mircea Nedelciu proza experimentală
- Literatura română după Al Doilea Război Mondial: Perioade de liberalizare. Literatura anti-comunistă.
- Generația optzecistă. Mircea Cărtărescu; Ana Blandiana și jocurile intertextualității
- Nichita Stănescu și inovația în poezia românească
- Marin Preda
- Literatura română interbelică: critica literară; Concepte teoretice: Eugen Lovinescu, cenaclul și revista *Sburătorul* modernitate, inspirație citadină, sincronism
- Revista *Gândirea*: ortodoxism, autohtonism.
- George Călinescu
- Literatura română interbelică: romanul - particularități ale genului, cuceriri estetice și tematice, reprezentanți ai romanului tradițional
- Creatori ai romanului modern:
- Liviu Rebreanu: Realismul în romanele lui Liviu Rebranu
- Mihail Sadoveanu între tradiție și noile orientări ale romanului

- George Călinescu teoretician și romancier
- Camil Petrescu și stilul anticalofil
- Hortensia Papadat Bengescu și romanul psihologic modern
- Mateiu Caragiale *Craii de curtea veche*
- Panait Istrati și proza experimentală
- Mircea Eliade romancier și istoric al religiilor
- Literatura română interbelică: poezia; Marii poeți ai perioadei interbelice Revista *Gândirea*; Revista *Sburătorul*
- Lucian Blaga și opera sa
- Tudor Arghezi și reîmprospătatea limbajului artistic.
- Poezie - tradiționaliști și moderniști. Avangardă - reviste și reprezentanți. Marii poeți ai perioadei interbelice
- Ion Barbu și tema oului în literatura română.
- Ion Pillat
- Vasile Voiculescu
- Literatura română interbelică: dramaturgia
- Perioada de tranziție 1880-1920
- Manifestări ale tradiționalismului în literatura română la începutul secolului XX. „*Sămănătorul*” și Nicolae Iorga. Revista „*Viața Românească*" și criticul G. Ibrăileanu
- Principalele curente literare
- Nicolae Iorga
- Ion Alexandru Brătescu Voinești;
- Garabet Ibrăileanu
- Barbu Ștefănescu Delavrancea
- Simbolismul românesc
- Literatura română din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. Reacții împotriva „Junimii": Al. Macedonski și propaganda simbolismului;
- Simbolismul românesc. Asemănări și diferențe de simbolism român și francez. Atitudinea ideologică și estetică a simboliștilor români. Paralele balcanice.
- Alexandru Macedonski
- George Bacovia
- Poeții din sufletul neamului: 1880-1920
- George Coșbuc
- Octavian Goga
- Epoca Marilor clasici
- Titu Maiorescu și Cercul literar *Junimea*. Estetica lui Titu Majorescu și Direcția nouă de la revista "Convorbiri literare". Marii clasici români - Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă. Alți scriitori din Junimea. Manifestări ale formelor sincretice între realism și romantism
- Mihai Eminescu- poezia
- Mihai Eminescu proza
- Ion Luca Caragiale
- Ioan Slavici
- Ion Creangă
- Epoca pașoptistă

- Vasile Alecsandri
- Mihail Kogălniceanu și Dacia literară
- Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*
- Grigore Alexandrescu *Câinele și cățelul*
- Ion Heliade Rădulescu
- Romantismul național (1830-1860). Romantismul european. Cadrul istoric din ținuturile românești. Reprezentanți ai romantismului național românesc în Principate. Primele reviste literare.

5. Evaluarea performanței universitare pentru literatura română

Strategiile de îmbogățire a cunoașterii valorilor literare românești din epoca modernă și contemporană urmăresc stimularea creativității studenților în primul rând. Evaluarea pe baza prezentărilor în powerpoint a operei unui autor evidențiază modul în care imaginile alese vizualizează înțelegerea și capacitatea de sintetizare a informației în exprimare. Uneori, înregistrarea în regim live a acestor prezentări îmbunătățește încrederea studenților în capacitatea lor de exprimare clară a valorilor literare, le îmbogățește vocabularul în privința analizei operei literare, le fixează informațiile într-un mod atractiv, îi ajută să descifreze sensurile operei și să răspundă la întrebările interlocutorilor. Prezentările sunt, ca și cursurile, ore dinamice, care le permit celor care învață îmbunătățirea abilităților de a citi și de a construi narațiuni instant pe baza cuvintelor cheie și a imaginilor, fără să citească cuvânt cu cuvânt prezentările pe care le-au făacut, le-am corectat și le-au învățat. Prezentările de acest tip le permit să caracterizeze personaje, să rezume acțiuni, să anticipeze și să descrie reacții ale personajelor. Descrierea reacțiilor personajelor prin asociere cu imaginea din ecranizări le permite să vizualizeze ceea ce povestesc, să le stimuleze imaginația și creativitatea. Structurarea firului narativ în jurul câtorva imagini contribuie la amprentarea informației cu paleta emoțională, fântâna arteziană care stimulează înțelegerea. Limbajul cinematografic, coloana sonoră, culorile ecranizărilor toate acestea sunt elemente care potențează înțelegerea textului citit.

În privința evaluării, la examenul de literatură română studenții pot avea un subiect sub forma unui scurt eseu referitor la înțelesul unui pasaj dintr-o carte audio, dintr-o ecranizare subtitrată, sau dintr-o dramatizare subtitrată în română. Legătura dintre audiție și înțelegere este astfel legată de limba vie. Iar transpunerea limbii vorbite în scris este un exercițiu de combinare inteligentă a capacităților dobândite de ei pe parcursul orelor acestui curs.

Întrebările cu alegere multiplă și cu precizarea numărului de răspunsuri corecte sunt o altă variantă de evaluare în scris utilizată și în varianta sumativă și în cea formativă.

Total general, după trei ani de când mă aflu la Sofia, de doi ani se susține examenul de bacalaureat la limba română, examen la care catedra a contribuit cu realizarea subiectelor și cu imprimarea acestora de către un vorbitor nativ de română. De asemenea, încet-încet examenul de literatură română de la licență a început să aibă candidați. Licența se susține din materii la alegere: lingvistică, limbă română contemporană sau literatura română. În paranteză fie spus literatura română nu mai este o materie evitată la licență de către studenți.

Când am început să scriu acest material începusem să mă documentez, iar studiul lui Archibald, pseudonimul lui Ghiță Rădulescu, colegul de redacție la *Timpul* cu Eminescu, Caragiale, studiu intitulat *Ce am văzut în România Mică*. Capitolul *Trăiască sultanul!* se referă la modalitatea de organizare a învățământului românesc pentru românii din afara României mici, adică din perioada lui Alexandru Ioan Cuza până în vremea lui Take Ionescu și a regeluil Carol I. Într-o lume în schimbare rapidă, problemele predării din afara granițelor pentru cei care vor să învețe limba română literară (fie că sunt etnici români, recunoscuți sau nu, fie că nu sunt) își

păstrează actualitatea, iar prezentul material este un exemplu de succes și rezultatul experienței didactice pe care am avut-o la Universitatea sf. Kliment Ohridsky, la Sofia din 2020 până în 2023.

TURGHENIEV'S INFLUENCE IN THE CROATIAN REALIST PROSE

Maria Lațchici
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract:In the Croatian realistic literature, in the last two decades of the 19th century, there is a pronounced influence of the Russian writer I. Turgheniev. This is also due to the fact that most of Turgenev's works have been translated into Croatian during the life of the great Russian writer. Croatian realistic writers discover in Turgheniev's works an example of healthy and noble realism, and that was the formula that Croatian literature needed at that time. Turgheniev's influence is visible in Croatian writers especially in the themes described by them.

Keywords: Turgenev, influence, Croatian prose, pre-realism, realism

La sfârșitul anilor 60 și începutul anilor 70 ai secolului XIX literatura croată se afla într-o fază de tranziție, de căutări de răspunsuri și soluții, ca dealtfel și societatea croată. După incandescenta perioadă de două decenii, între 1830 – 1850, cunoscută ca *Renașterea populară croată*[1] sau *Ilirism*, urmează perioada cunoscută sub denumirea de pre-realism. Deși sunt încă puternic prezente lirismul, romantismul, temele precum lupta împotriva turcilor și apărarea granițelor împotriva invaziei străine, poeziile patriotice, în producția literară a vremii pătrund treptat elemente realiste. Poezia începe să piardă teren în favoare prozei scurte, a schițelor și nuvelelor, și, evident, a romanelor. Pe lângă principalele teme menționate literatura croată are și un profund caracter regional.

În acest context, în literatura croată realismul apare ceva mai târziu, la începutul anilor optzeci ai secolului 19. Criticii literari au opinii diferite cu privire la cadrul temporal al realismului. Astfel, unii consideră anul 1880, alții 1881, anul morții scriitorului August Šenoa. O parte a criticilor consideră că este anul 1895, anul în care au loc revolte studențești în cadrul cărora a fost ars drapelul Ungariei în piața centrală, Ban Jelačić, din Zagreb, alții anul 1892, când apare prima nuvelă modernistă a lui Antun Gustav Matoš, *Moć savjesti* (*Puterea conștiinței*). Temele predilecte ale realiștilor croați au fost destrămarea nobilimii, noile relații economico-sociale, relațiile sat-oraș. Scriitorii s-au axat în general în proza lor pe teme referitoare la provinciile din care proveneau, astfel Ante Kovačić și Ksaver Šandor Gjalski au scris despre regiunea Zagorje, din nordul Croației, Eugen Kumičić și Vjenceslav Novak despre peninsula Istria și regiunea Kvarner, Josip Kozarac despre Slavonia, iar Josip Draženović despre Lika.[2] Concomitent, acum sunt traduse diverse opere literare din literatura europeană cu precădere autori precum H. Balzac, G. Flaubert, H. James, Stendhal, Ch. Dickens, N.V. Gogol, I.S. Turgheniev și F. Dostoievski.

Urmare a noilor realități socio-politice și economice dar și traducerilor din autorii menționați, în aceste penultime două decenii ale secolului al 19-lea se observă în proza croată o orientare pregnantă către analiza realistă a vieții, la acestă tendință contribuind din plin și

[1] cro. *Hrvatski narodni preporod* ili *Ilirizam*
[2] Vezi si Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost,* Školska knjiga, Zagreb, pag.99

popularitatea traducerilor, mai ales ale operelor marelui scriitor rus I. Tugheniev care devine, de fapt, un învățător și model al literaturii realiste croate.[3] La rândul ei, critica literară croată din această perioadă devine tot mai conștientă de criza literaturii croate și astfel începe interesul pentru proza care va reflecta o imagine mai fidelă a vieții, ținând cont de noile realități socio-politice și economice.

Operele lui Turgheniev au influențat un număr mai mare de scriitori realiști croați, însă în lucrarea de față ne-am concentrat pe opera a trei scriitori reprezentativi din perioada pre-realismului și realismului croat și anume A.Šenoa, K. S. Đjalski și J. Kozarac. Criticul și istoricul literar Aleksandar Flaker menționa: "prin apariția nuvelelor lui Turgheniev dispare fabularitatea și atitudinea iluministă, și începe epoca nuvelelor, a schițelor, după modelul *Însemnările unui vânător*, se introduce nedeterminarea și lirismul, se evidențiază universul liric al naratorului."[4]

Analizând influența lui Tugheniev ne-am oprit asupra câtorva aspecte pe care le considerăm definitorii și anume, influența reflectată în tematica abordată, descrierea naturii, caracterizarea personajelor și limbaj. Turgheniev cu darul și harul său de fin observator a creionat eroi și imagini ale vieții cotidiene a oamenilor obișnuiți și nobililor în timpul marilor schimbări din societate și în timpul crizei feudalismului în Rusia. Deși reprezentant al celei de-a doua faze a realismului rus în opera lui vor fi mereu prezente motive romantice, în fiecare nuvelă a lui Turgheniev este prezent romantismul, fie prin motive romantice sau motive muzicale care trezesc emoțiile naratorului. Operele lui apar pe fondul contradicțiilor dintre structurile realiste și atitudinea lirică, romantică ale autorului față de lume ceea ce va influența și proza lui.[5]

După cum este bine cunoscut, Turgheniev a devenit un scriitor important datorită volumului din 1852 *Însemnările unui vânător*, această colecţie de schiţe făcând apel la amintirile din timpul partidelor de vânătoare pe moşia părinţilor. Departe de a fi istorisirile unui bogătaş care se distrează, ele sunt dovada că titanul literaturii ruse a creionat în detaliu abuzurile la care erau supuşi ţăranii de pe moşii, viaţa grea şi restricţiile pe care le îndurau, făcându-ne cunoştinţă cu destinul lor, cel mai adesea tragic. Interesantă este structura nuvelelor construită pe paralelismul dintre om și natură, în care un loc aparte îl ocupă peisajele pline de poezie din zona central-europeană. Fiind scrise cu puțin înainte de abolirea iobăgiei, se poate conchide că acestea au avut un rol însemnat în trezirea conștiinței societății privind necesitatea eliberării țăranilor acesta fiind de altfel și scopul lor, Turgheniev fiind printre primii care a vorbit despre starea reală a societății motiv pentru care a fost plasat în arest la domiciliu după prima ediție a nuvelei. În fiecare din nuvelele acestei culegeri este prezentă natura ca unul din factorii determinanți în viața omului.

Încercând să răspundem cât mai concis la întrebarea de ce l-au ales realiștii croați ca model pe Turgheniev, vom ajunge la concluzia conform căreia aceștia au văzut în el un exemplu de realism sănătos și nobil, de fapt un realism sentimental și ușor poetic, nuvelele lui reflectând din plin problematică socială din Rusia. Adică, era formula sau ecuația de care literatura croată avea nevoie în acel moment. Influența lui este vizibilă în operele celor trei realiști (și nu numai) în primul rând prin temele abordate, și datorită influenței lui realiștii croați se orientează, sau mai

---

[3] Badalić, Josip, *Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji,* în *Juznoslovenski filolog*, XXIII knj.1-4, Beograd, 1958, pp. 121-138, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf

[4] Flaker, Aleksandar, *Hrvatska novele i Turgenjev*, Radovi Instituta za slavensku filologiju, Zagreb, 1957, p. 34, *apud* Leovic, Andrea, *Utjecaj Turgenjeva na hrvatsku književnost protorealizma i realizma*, p. 6.

[5] Vezi și Flaker, Aleksander, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Liber, Zagreb, 1978, p. 309

bine zis se re-orientează către descrierea realității, a diverselor frământări și probleme în societate.

Primul dintre scriitori la care observăm influența lui Turgheniev este cel mai important scriitor croat de la începuturile realismului croat, cunoscut ca pre-realism, este August Šenoa[6], în nuvela *Prijan Lovro (Amicul Lovro)*[7], care tematizează viața la țară și maniera în care orașul influențează intelectualul provenit de la sat. Nuvela *Prijan Lovro* denumită și nuvela praghează, deoarece Šenoa a scris-o pe perioada studiilor la Praga, în anul 1973, cu inserții autobiografice, însă ca elemente auxiliare. Personajul principal a fost colegul de cameră al scriitorului la Praga și tot ce a trăit Lovro a fost descris de Šenoa veridic și realist. Nuvela se desfășoară retroactiv, respectiv povestea despre Lovro începe din povestea autorului pe care acesta o spune unei văduve croate chipeșe în timpul culegerii viței de vie pe moșia unui nobil, prieten cu autorul. Prin personajul acestei văduve autorul critică literatura croată. O atenție deosebită este acordată caracterizării personajului principal, Lovro, atât al aspectului exterior al acestuia cât și celei psihologice. Nuvela este de fapt o povestire tragică despre un tânăr, Lovro, cu mult potențial intelectual și perspective de reușită, pe care lumea exterioară l-a distrus, respectiv despre un tânăr care s-a distrus pe sine deoarece a încercat mereu să mulțumească pe cei din jurul său (mai ales familia). A plecat la seminar pentru a studia să devină preot pentru că așa dorea mama sa. Mai târziu, părăsește preoția și se dedică studierii altor științe. O vreme a fost fericit ca dascăl al fiului unui conte, însă după ce a decis să-și continue studiile dar este refuzat, cade pradă disperării. Dezamăgiri a trăit și pe plan sentimental, întâi cu fatala Malvina, iar spre sfârșit și cu Anđelija căreia familia i-a interzis să se căsătorească cu Lovro. Își va încheia viața într-un mod tragic, se va sinucide.

Această nuvelă este totodată și o critică adusă societății de atunci în care căsătoriile erau aranjate, fără dragoste, pentru avere, a situațiilor în care copiii talentați nu puteau merge la școală datorită sărăciei familiei. Ceea ce face nuvela deosebit de interesantă este diversitatea elementor lingvistice. Prin personajele care apar în nuvelă, se întrepătrund diverse limbi, franceza, italiana, germana dar și limba croată din secolul XIX. Este de fapt o nuvelă tipică pentru perioada pre-realismului, elementele literare realiste fiind întrepătrunse și elemente ale romantismului. Romantice sunt înainte de toate descrierile oamenilor, a peisajelor și sentimentelor personajelor principale, care abundă de figuro de stil și imagini poetice. Totuși, tematica, idea și acțiunea nuvelor sunt realiste, deoarece prezintă și societatea și individul dintr-o anumită perioadă. Atât problemele societății cât și cele ale individului sunt prezentate într-un mod real, veridic, detaliat astfel încât cititorul poate observa problematica locului și timpului în care este plasată nuvela.

Se poate observa că ceea ce îl leagă pe Šenoa de Turgheniev este modul de selectare a materialului și evidențierea personalității naratorului. Turgheniev culege materialele, respectiv temele scrierilor sale în călătoriile pe care le face, el întâlnește diverse categorii de oameni, în observă, îi ascultă, îi analizează. Aceași abordare se observă și la August Senoa, acesta pledează pentru o literatură interesantă pentru oameni, personajele care apar în nuvele sunt oameni simpli, uneori simpli trecători care influențează viețile protagoniștilor. În nuvela *Prijan Lovro* personajul principal este un tânăr de la sat și prin descrierea vieții acestuia ne sunt prezentate diverse

[6] August Ivan Nepomuk Eduard Šenoa (Zagreb, 14 noiembrie 1838. – Zagreb, 13 decembrie 1881), a fost un scriitor, poet, dramaturg și journalist croat. August Šenoa a fost cel mai influent și prolific scriitor croat din sec. XIX și creatorul literaturii croate moderne. Din vasta lui operă trebuie menționat în mod special primul roman croat modern, *Zlatarovo zlato* (Tezaurul aurarului) din 1871. Datorită importanței și contribuției aduse literaturii croate, perioada în care acesta a activat (între 1865 și 1881) este denumită în literature croată *Perioada lui Šenoa (Šenoino doba).*

întâmplări referitoare la sat și la oraș. Šenoa îl prezintă pe Lovro cu toate imperfecțiunile și virtuțile sale, atenționând cititorul ca: ”nicidecum nu va fi vorba de o povestioară ticluită după regulile artei, să nu credeți că voi apela la inventivitate sau imaginație….nicidecum… .”[8] Dealtfel, pentru Šenoa, funcția operelor realiste este înainte de toate socio-analitică. Scriitorul realist avea datoria de a contura personaje și caractere motivate psihologic și social, de a le pune în legătură cu alte persoane, de a le compara efectuând astfel o analiză a societății și demascând esența relațiilor sociale.

Un alt scriitor realist important la care se observă influența motivelor din opera lui Turgheniev este K.S. Gjalski. Nuvelele acestuia ilustrează cu precădere viața nobilimii, castelele și conacele nobiliare, viața social a nobilimii, precum vânătoarea și vizitele nobililor în regiunea Hrvatsko Zagorje (locul de origine al scriitorului). Însă diferența constă în faptul că în centrul atenției lui Gjalski era nobilul de la țară, pe când la Turgheniev este țăranul rus, asuprit de stăpânii săi. Pentru Gjalski, Turgheniev a fost o sursă de inspirație în a zugrăvi societatea, lumea căreia el îi aparține și care îl înconjoară, Gjalski menționând la începutul nuvelei *Prin Brezovica (Diljem Brezovice)*: ”Tot ce ne amintește omul, merită atenția noastră.”[9] În culegerea de nuvele *Ilusstrisimus Batorych*, prin personajul Batorić scriitorul descrie o întreagă galerie de nobili, care trăiau în regiunea Brezovica în sălile somptuoase și în veșmintele lor scumpe. Cititorii fac cunoștință cu familia nobiliară Batorić și cu declinul și destrămarea ei tragică (temă predilectă a scriitorilor realiști din zona de nord a Croației), citesc despre obiceiurile de Crăciun, despre străbuni, însă descrierile nu abundă în detalii redundante, ci impresionează prin galeria de personaje prezentate care oferă o imagine fidelă a nobililor acelor timpuri. Prezentându-ne realitatea de odinioară, Gjalski critică dur societatea, în special vlăstarele nobililor care nu respectă familia, tradițiile și obiceiurile.

La Josip Kozarac[10], un alt scriitor realist croat important, îndrăgostit de regiunea natală, Slavonia, orașul și satul apar deseori creionate în alb și negru. Pentru el orașul însemna ceva străin, înstrăinat, un om care decidea să trăiacă la oraș nu avea onoare și nici morală. Era adeptul vieții patriarhale, dar sublinia nevoie de modernizare a agriculturii, a prelucrării pământului. Scrierile sale se bazau pe laude aduse vieții la țară, tradițiilor și obiceiurilor pe care le considera ca fiind scopul vieții. Se evidențiază în special prin descrierea peisajelor, a minunatei păduri slavone și a nesfârșitelor câmpii roditoare, însă a creionat foarte reușit și frumusețea feminină slavonă. La Kozarac, influența lui Turgheniev asupra tematicii este vizibilă îndeosebi în nuvela *Pădurea slavonă (Slavonska šuma*), o nuvelă în care este oferită o imagine a vieții în pădure prin cele patru anotimpuri, compoziție pe care o regăsim și la Turgheniev în *Pădurea și stepa*. Însă Kozarac vorbește și despre aspectul economic, despre tăierea și vânzarea pădurii căreia îi trebuie mulți ani să crească, pe când Turgheniev, în *Pădurea și stepa,* ne oferă descrieri lirice inegalabile.

Influența lui Turgheniev se observă și atunci când ne referirim la categoria naratorului la cei trei scriitori. Astfel, pentru a stabili o relație cât mai apropiată cu personajele, Ksaver Gjalski, asemenea lui Turgheniev, scrie la persoana întâi. Naratorul este de regulă un nobil care îl acompaniază pe nobilul Batorić la vânătoare și în vizite. Este evidențiată personalitatea

---

[8] Šenoa, August, *Prijan Lovro,* p. 4, varianta pdf, disponibila online pe http://www.orlovac.eu/knjige/prijan.pdf

[9] KS.Š. Gjalski, *Pod starim krovovima,* p.. 15, în format pdf, disponibil pe pe https://vdocuments.site/ksaver-sandor-gjalski-pod-starim-krovovima.html

[10] Josip Kozarac (1858-1906), s-a născut la Vinkovci, regiunea Slavonia, Croația. A studiat silvicultura la Viena. Unul dintre cei mai importanți scriitori croați din perioada realismului. Printre cele mai importante opere ale sale se numara: *Slavonska šuma*, *Tena, Tri dana kod sina, Oprava, Mrtvi kapitali, Među svjetlom i tminom* ș.a.

naratorului şi introducerea de elemente lirice. Nobilul informează cititorii despre toate evenimentele legate de Batoric, de familia şi trecutul acestuia. Acelaşi parcurs îl regăsim şi la Turgheniev, care inserează în întregul volum elemente lirice. Există o legătură între toate evenimentele descrise în *Povestirile unui vânător* care contribuie la conturarea unei biografii a ţăranilor întâlniţi, în centrul atenţiei fiind caracterul uman.

La August Šenoa însă, spre deosebire de naratorul lui Turgheniev şi chiar a lui Ksaver Gjalski, naratorul nu este nici vânător şi nici nobil, ci doar un om care din datorie civică pleacă la ţară. *Prijan Lovro,* al lui August Šenoa ne duce mai degrabă cu gândul la nuvelele privind oamenii inutili. La Šenoa, interesul naratorului este stârnit de întâlnirea cu diverşi indivizi, *oameni ciudaţi,* aşa cum la Turgheniev îi avem pe oamenii necunoscuţi care l-au impulsionat să meargă în continuare şi să cerceteze şi viaţa lor, ceea ce ne aduce noi poveşti de viaţă.

Legătura dintre Kozarac şi Turgheniev este în acest caz vânătorul narator, iar în centrul preocupării acestuia se află ţăranul şi natura, dependenţa acestuia de natură. Influenţa lui Turgheniev se regăseşte mai apoi în descrierea naturii şi a interiorului. Spre deosebire de pasajele lirice, exaltante ale naturii la Turgheniev, ceea ce denotă că influenţa romantismului este încă prezentă, descrierile naturii la Kozarac, de exemplu, subliniază mai mult aspectul economic, material, folosirea pădurii şi dispariţia ei peste noapte. La fel şi la August Šenoa, descrierile naturii nu au o funcţie lirică ci sunt incorporate în fabulă, contribuie la naraţiune. Însă la Kozarac ca şi la Turgheniev omul este doar o jucărie în mâinile naturii.

Şi descrierea personajelor este influenţată de Turgheniev, care, spune Aleksandar Flaker: "caracterizează personajele mai puţin importante printr-un cuvânt, însă descrie detaliile necesare pentru a oferi o imagine completă a unui personaj. În acest sens, Šenoa s-a inspirat de la Turgheniev în conceperea nuvelei caracterelor. Din descrierile aspectului exterior şi ale micilor gesturi ale personajelor putem citi cum este cineva, iar în relaţiile cu ceilalţi caracterul unui personaj se modifică (ca de ex, *Jermolaj si nevasta morarului*). Turgheniev permite personajelor sale să-şi trăiască viaţa, iar prin caractere ne dezvăluie opiniile sale despre societatea rusă, dar şi aspecte din istoria poporului rus."[11]

Foarte importantă este critica pe care Turgheniev o adduce societăţii ruse, în sensul că literatura autohtonă nu se citeşte suficient, poziţie care i-a influenţat pe realiştii croaţii să reflecteze despre literatura croată şi mai ales despre publicul cititor, care era sub influenţa literaturilor străine, mai ales cele scrise în limba germane. De aceea ei se şi orientează către descrierea realităţii umane şi a cotidianului, pentru a stimula gândirea, comunicarea şi mai ales scrierea în limba croată.

În nuvele lui August Šenoa regăsim caractere care au apărut sub influenţa lui Turgheniev, fiindcă Šenoa a creat personaje active, pline de viaţă, care se mobilizează cu forţele proprii şi duc o existenţă independentă. Šenoa observă toate detaliile: mişcările, limbajul, îmbrăcămintea, limbajul. În acest sens, cel mai elocvent exemplu este Lovro din *Prijan Lovro*, un tânăr inteligent, de origine modestă care pleacă la oraş să devină preot, dar oraşul are o dublă faţetă. Pe de o parte, el devine conştient că vocaţia preoţească nu i se potriveşte, desi părinţii l-au trimis pentru a ajunge cineva şi a duce o viaţă mai bună decât a lor. De cealaltă parte, se îndrăgoşte de o tânără de origine nobilă, însă diferenţa de clasă îşi spune cuvântul, iar în final Lovro se sinucide.

Comparând descrierea personajelor la Gjalski şi la Turgheniev vom observa tipul omului inutil, de prisos, atât de caracteristic pentru literatura rusă şi pentru Turgheniev. Oamenii inutili nu sunt înţeleşi de cei din jur, societatea nu înţelege ţelurile şi dorinţele lor şi ei trăiesc o mare dezamăgire şi tragedie. Kornel Batorić, nobilul din nuvelele lui Gjalski a decăzut pe scara

[11] Flaker, Aleksandar, *Hrvatska novele i Turgenjev*, Radovi Instituta za slavensku filologiju, Zagreb, 1957, p. 34

ierarhiei sociale, s-a rostogolit de la vârful societății și a ajuns la același nivel cu țăranii. Iar când vorbim de personajele lui Kozarac și Turgheniev, vom observa că și unul și altul acordă atenție nu numai descrierii și caracterizării oamenilor, ci și animalelor, privirii lor vigilente nu scapă nimic.

Referitor la limbaj observăm la nuvelele autorilor prezentați că este simplu, nepretențios, accesibil, pe înțelesul tuturor. Scriitorii realiști croați "au utilizat caracteristicile limbajului astfel că personajele vorbesc limba mediului și a timpului în care trăiesc. Exprimarea lor reflectă clar diferențele de clasă."[12] În nuvelele menționate limbajul folosit este simplu, cunoscut întregului popor, pentru ca textele să fie pe înțelesul tuturor. Și vorbind despre limbaj și de influența lui Turgheniev unii dintre traducători au lăsat în textele traduse anumite rusisme, considerând că textele vor fi astfel mai lirice, astfel că unii dintre nuveliștii menționați deși aveau variante de cuvinte corespunzătoare în croată, au acceptat aceste rusisme în nuvele.

Acestea sunt câteva din aspectele principale prin care am încercat să evidențiem influența lui Turgheniev asupra realiștilor croați, respectiv Šenoa, Gjalski si Kozarac, influență reflectată în motive și teme, în descrierea personajelor și în limbaj. Astfel putem concluziona că unul din elementele comune acestor nuvele este perioada în care au fost scrise. Astfel, Šenoa aparține perioadei pre-realiste, iar ceilalti doi autori, Gjalski si Kozarac, realismului cu încă vizibile influențe din perioada romantismului. Cei trei scriitori croați menționați și-au propus și au creat opere accesibile și interesante și pentru oamenii obișnuiți, indiferent de statutul social, operele având astfel și o funcție socială și analitică, după modelul lui Turgheniev care a prezentat în ciclul de nuvele *Povestirile unui vânător* realitatea rusă, evenimentele sociale care se derulează în perioada abolirii iobăgiei. Inspirați de Turgheniev, realiștii croați, în cazul de față autorii menționați, încep să scrie despre temele autohtone conferindu-le astfel și o funcție didactică pentru cititori. Conștientizează criza prin care trece literatura croată, atât de puțin cunoscută de publicul cititor autohton.

Regăsim influența lui Turgheniev la fiecare dintre autorii menționați. La August Šenoa această influență este vizibilă la personajul Lovro, care nu este înțeles de mediul în care trăiește și se consideră inutil pentru lumea în care trăia, sfârșind prin a se sinucide. La Gjalski influența se reflectă în tematica abordată și în utilizarea elementelor romantice, iar la Josip Kozarac în tematizarea naturii. Există, firește, și unele diferențe. Astfel, la Šenoa realismul este mai accentuat decât la scriitorul rus, Šenoa menționând chiar la începutul nuvelei *Prijan Lovro*, că va scrie conform adevărului.[13] Și încă un element definitoriu pentru August Šenoa a fost elementul croat, adică tot ceea ce ține de identitatea croată, fiindcă Šenoa era mai mult decât conștient de pericolul germanizării care amenința societatea croată, de utilizarea aproape exclusivă a limbii germane și de tot ce ținea de cultura germană, care guverna într-un fel nordul Croației și capitala.

Totuși cea mai mare influență a lui Turgheniev se observă la Ksaver Šandor Gjalski[14], pentru care Turgheniev a fost un model în creionarea ideilor și a personajelor mai ales în descrierea vieții nobililor. Despre Gjalski, poetul croat A. G. Matoš, scria:"El este un tip de tranziție și de aici universalitatea lui artistică. Arta lui este psihologică ca cea a lui Leskovar, realistă precum cea a lui Kumičić, istorică și romantică ca a lui Šenoa, patriotică și satirică ce

[12] Žmegač, Viktor, *Književni sustavi i književni pokreti,* în *Uvod u književnost*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, p. 509

[13] Šenoa, August, *Prijan Lovro,* p. 3, varianta pdf, disponibila online pe www. http://www.orlovac.eu/knjige/prijan.pdf

[14] Scriitor și politician croat Ksaver Šandor Gjalski, pe numele real Ljubomil Tito Josip Franjo Babić, s-a născut la 26 octombrie 1854, în localitea Gredice, în nordul Croației, într-o cunoscută familie nobiliară din regiunea croată Zagorje. Aici și-a petrecut cea mai mare parte a vieții locul natal fiindu-i inspirație pentru creația literară.

cea a lui Kovačić."[15] Ksaver Gjalski a introdus în operele sale un element regional pregnant el însuşi menţionând adesea că şi-a pus activitatea literară în general în slujba vieţii naţionale şi a dezvoltări, în slujba libertăţii şi independenţei populare acordând, conştient, întâietate prosperităţii poporului în faţa criteriilor estetice.

Dealtfel, Gjalski este cunoscut şi ca *hrvatski Turgheniev,* adică un Turgheniev croat, declarându-se discipolul lui Turgheniev încă din 1884 când publica celebra nuvelă *Illustrissimus Batorych* şi al scriitorului german contemporan Karl Emil Franzos. Acestora doi le datorează el melancolia şi blândeţea pe care o aduce şi în formarea propriilor sale concepţii despre viaţă, ca şi bunătatea faţă de generaţiile trecute. Cu timpul, Gjalski a devenit un prozator de prim rang, productiv, inventiv, bogat în subiecte şi descrieri viu colorate, observator subtil, psiholog delicat, înclinat spre filosofie (se recunoştea discipol al lui Schopenhauer). În literatură apare pentru prima dată în 1884, cu nuvela *Illustrissimus Battorych*. Va continua să scrie în perioada modernismului şi cea interbelică. Principala temă a prozei lui Gjalski a fost viaţa şi destrămarea nobilimii croate din regiunea Zagorje în anii cincizeci şi şaizeci ai secolului XIX, deşi a lăsat în urmă şi scrieri despre societatea contemporană lui, despre teme politice şi istorice, filosofice şi umane. Interesante şi valoroase literar sunt şi nuvele cu tematică mistică şi ocultă. Totuşi, aşa cum am menţionat, cea mai valoaroasă operă a lui este culegerea de nuvele cu motive din viaţa nobililor *Pod starimi krovovima* (*Sub vechi acoperişuri*, 1886). La această temă, respectiv viaţa sub vechile acoperişuri (se referă desigur la palatele nobiliare de odinioară), Gjalski va reveni constant pe toată perioada vieţii sale drept care se pot concluziona că este o operă pe care a scris-o toată viaţa. Această culegere reuneşte nuvele care descriu destrămarea şi dispariţia nobilimii croate, a vechilor relaţii feudale datorită neputinţei de a se adapta la circumstanţele vremurilor noi. Vechea nobilime, mândră şi demnă de poziţia sa privilegiată în societate, nu înţelege noile mişcări politice şi economice iar dispariţia ei devine iminentă. Gjalski descrie acest proces cu un sentiment de compasiune şi nostalgie pentru vremurile apuse. Această temă va predomina şi în culegerea *Iz varmeđinskih dana*. Toate nuvelele primei culegeri sunt legate printre ele de personajul naratorului si de Kornel Batorić, un nobil, prezent în toate nuvelele, şi de locul unde se desfăşoară acţiunea – Brezovica.

După modelul lui Turgheniev din *Amintirile unui vânător*, Gjalski a descris în aceste nuvele diverse tipuri de nobili provinciali croaţi, în momentul critic al existenţei lor, adică în epoca desfiinţării iobăgiei ţăranilor. Această iobăgie însă nu lua niciodată formele exclusive şi fioroase ca în Rusia. Nobilii croaţi nu erau oameni violenţi şi servitorii nu erau iobagi. Primii trăiau încă în vechea strălucire, pe care o menţineau cu mari eforturi, respectând toate obiceiurile vechi, iar cei din urmă, deşi oarecum emancipaţi, nu se regăseau în situaţia, nou creată. Gjalski a ştiut să dea acestei lumi dispărute un farmec poetic nemărginit şi prima sa nuvelă a cunoscut un succes răsunător.

După August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski a devenit autorul croat cel mai prolific. Creaţia sa literară cuprinde aproape douăzeci de volume, romane şi nuvele; în afară de culegerea de proză *Pod starim krovovima (Sub vechi acoperişuri),* care a avut un succes nebănuit, publică şi alte cărţi în acelaşi gen, ca de ex. *Na rođenoj grudi (Pe pământul strămoşesc),* el a scris şi o altă serie de romane asupra problemelor de actualitate, care le preocupau pe intelectuali, *Janko Borislavić*. Gjalski privea problemele mai mult din punct de vedere intern şi particular; astfel a descris destine particulare, dar tipice, fără să atingă problema colaborării sau antagonismului dintre popor şi intelectuali. Cu toate că dragostea de patrie l-a dus la fatalismul din nuvelele sale oculte, magistral concepute, a rămas totuşi cosmopolit prin educaţie, aristocrat nu numai prin

[15] Vezi pe www.nsk.hr: *U spomen na hrvatskog Turgenjeva*, publicat la 06.02.2007.

naştere, dar şi prin darurile fireşti, care îl făceau să păstreze o distanţă plină de demnitate. Evaluând valoarea literară a lui K. Š. Gjalski, criticii contemporani dar și cei de după l-au numit ca fiind *Turgheniev al nuvelei croat, european în literatura croată și Homer al regiunii Hrvatsko zagorje.*[16]

Influența pronunțată a lui Turgheniev asupra scriitorilor enumerați (și nu numai) se datorează în primul rând similitudinilor structurii socio-economice din aceea perioadă în Rusia și în Croația, astfel încât se poate concluziona: ”esența realismului literar croat din anii optzeci și nouăzeci ai secolului XIX a fost impregnată și s-a hrănit din seva realismului turghenian.”[17]

BIBLIOGRAPHY

1. *Josip Kozarac, Ksaver Šandor Gjalski, August Šenoa* pe www.enciklopedija.hr
2. Flaker, A., *Književne poredbe*, Naklada Naprijed, Zagreb, 1968.
3. Flaker, A., *Povijest svjetske književnosti knjiga* 7, Mladost, izdavačko knjižarsko poduzeće, Zagreb, 1975.
4. Flaker A., *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu,* Sveučilišna naklada Liber, Zagreb,1978.
5. Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost,* Školska knjiga, Zagreb, 1982
6. Žmegač, Viktor, *Književni sustavi i književni pokreti,* în *Uvod u književnost*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, pag. 509

SURSE DISPONIBILE ONLINE:

1. *U spomen na hrvatskog Turgenjeva*, www.nsk.hr publicat la 06.02.2007.
2. Badalić, Josip, *Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji,* în *Juznoslovenski filolog*, XXIII knj.1-4, Beograd 1958, pag. 121-138, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf
3. KS.Š. Gjalski, *Pod starim krovovima*, pag. 15, pe https://vdocuments.site/ksaver-sandor-gjalski-pod-starim-krovovima.html
4. Leović, Andrea, *Utjecaj Turgenjeva na hrvatsku književnost protorealizma i realizma*, pe https://zir.nsk.hr/en/islandora/object/ffri%3A1664
5. Šenoa, August, *Prijan Lovro*, varianta pdf, disponibila online pe www. http://www.orlovac.eu/knjige/prijan.pdf

[16] *U spomen na hrvatskog Turgenjeva*, www.nsk.hr

[17] Badalić, Josip, *Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji,* în *Juznoslovenski filolog*, XXIII knj.1-4, Beograd, 1958, p. 130, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf

THE POETRY OF LIFE DURING TIMES OF WAR: LEE, DURELL AND FERMOR

Lucreția-Dorina Loghin
Lecturer, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The books authored during the period between the two World Wars are not always accounts of direct war experience, of confrontations on the frontline, of fate-stricken death or the survival of those who were there, in those gruesome places and black moments. People also wrote about what life looked like and how it unfolded, eventfully nonetheless, but far from trenches and bullets and direct combat. Writers such as Laurie Lee, Gerald Durrell, or Patrick Leigh Fermor recount their feelings and emotion of the years when they began to look for their identity, as they were coming to age and moved on to adulthood. It was a rather early maturity, the pace of which was accelerated by the abnormal circumstances in which they lived. In their books, they speak of self-education, of discovery learning. They also speak of the young and restless Picaro, always on the road, whose joviality and lust for life defied adversities and surmounted obstacles. What they had in common were their inquisitive minds, the spirit of adventure, the constant urge to look beyond and overcome imposed limits, and the desire to discover the world and themselves. Their autobiographical narratives, and, depending on the case, their poems, address the heart and the mind alike. There is, especially in the books about their years of youth, a blending of poetic essence between nostalgia and joie de vivre, between idleness and vivacity. There is also a sense of awareness and, at the same time, an overlooking, clearly attributed to their innocence and inexperience, of the nightmare that was everywhere around them. This article proposes brief a survey of what those trying years meant for a storm-beaten generation as they were rendered in the writings of the three British authors. Laurie Lee and Gerald Durrell and Patrick Leigh Fermor.

Keywords: Laurie Lee, Gerald Durrell, Patrick Leigh Fermor, war experience

Introduction

Literary creation in the time of social unrest, of war, is different from that produced in periods of stability, of peace. Art follows the patterns of time and reflects the realities of the moment when it is generated. Conflicts are extreme situations when true human nature comes to light. Due to its devastating effects, especially when it affects large segments of the world's population, war reconfigures the relationships among individuals mainly by upsetting the balance between good and bad to the detriment of the former. So far, the ugly moments in our history don't seem to have been to much avail in raising awareness of the imminent need to restore this balance that would bring about the improvement of these relationships. Probably more than in other circumstances, in times of war, artists are more aware of their mission, the main objective of which is the eradication of what is detrimental and kindle people's desire to reach out for beauty and for the positive aspects of life, to balance the need for spirituality with that for material possessions. Due to their sustained endeavours, pain was assuaged and wounds healed.

Their humanitarian appeals address in a resounding way the mind and the heart alike. The interest in artistic production – recipient and generator of emotions and also a preserver of our collective, universal memory – was again felt as a highly dynamic force in the period between

the Wars. Books have been written to serve as recollective material of what happened everywhere, of individual but also of shared experiences. They represented a form of atonement and gave impetus to action-taking in healing a diseased system; they were a means to find justifications for what seems unjustifiable, or for so many other ends to serve the noble purpose to restore man's threatened dignity.

Apart from the form of expression and the nature of a book, apart from the motivation to write it, there is the moral component to be also considered. This has a strong effect on the reader for it often modifies outlooks and corrects behaviours. War, like any disruptive circumstance, with all its terrifying effect, has had didactic valences, too. The books written during that period are samples of reality, in this case, a reality experienced whether directly or indirectly, and at different levels of intensity, by the entire world.

Experience is always unique and so are our experiences, however many they may be. If They are unique because the situations in which they occur are unique. War experiences are special and although wars have always happened, war experiences are every time different. Also, war affects people both individually and collectively. When social tragedies happen, people unite in order to share experiences and to be able to resist adversities. They thus become stronger and able to move on. When everything ends, they look back and try to learn from what had happened so as to prevent such things from happening again. The past facilitates retrospective assessment and it is neither subjective nor objective. It is rather a blending of the two with the prevalence of one or another depending on the case.

When reading, one enters a reality, which influences the reader's beliefs immediately or in the long run in a positive or negative way. When that reality is the account of one's direct experience, the events that took place at some place and time, both verifiable, its credibility is reinforced. Those recounts can be literary productions, autobiographies, or documentaries, the last type being of a predominantly objective, scientific nature.

Wanderer in times of war

The books the English writers Lawrence Edward Alan 'Laurie' Lee, Gerald Malcolm Durrell and Patrick Leigh Fermor wrote are not accounts of direct war experience, about the confrontations on the front line. They are about life as it was unfolding in parallel with the conflicts but away from them. Of the three, only Fermor served in the army by fighting in battle, but still, his prose was less about that than it is about the places he visited in his peripatetic adventures. They all lived frugally, sometimes having to make do with very little – the price paid for having chosen to leave the family nest and wander away from it at a very early age – but they were literally overwhelmed with the excitement of what they were experiencing in the places they visited. " […] In spite of these private limitations I was profoundly affected by the places I have described. I am not sure what these feelings amount to, but they are deeper than mere interest and curiosity, and more important than the pleasure an historian or an æsthete finds in ancient buildings and liturgy; for I could have seen the former in many places and the latter – though seldom, perhaps, as well performed as at St. Wandrille or Solesmes – I had always known."[1]

For young Lee, the first encounter with a foreign place was like waking up after a night's sleep. You are dazzled by novelty and you wish to seize it all. "I'd known nothing till then but the smoother surfaces of England, and Vigo struck me like an apparition. It seemed to rise from the sea like some rust-corroded wreck, as old and bleached as the rocks around it. […] I was in Spain, and the new life beginning. I had a few shillings in my pocket and no return ticket; I had a

[1] Patrick Leigh Fermor, *A Time to Keep Silence*, p. 6.

knapsack, blanket, spare shirt, and a fiddle, and enough words to ask for a glass of water. So the chill of dawn left me and I began to feel better. The drowned men rose from the pavements and stretched their arms, lit cigarettes, and shook the night from their clothes. Bootblacks appeared, banging their brushes together, and strange vivid girls went down the streets, with hair like coils of dripping tar and large mouths, red and savage."[2]

While Lee and Fermor spent their childhood in England, Durell spent most of his early years of life abroad, in Greece. His childhood was happy and fulfilling, protected from anything that could disturb the innocence and exuberance of that age. As he was home-schooled, he was free to spend as much time as he wanted, studying nature and animals, a passion that later became his profession and which he kindled all along his life. Writing came too, later, when all those magic memories have ripened and were ready to be revealed and shared with others. "This is the story of a five-year sojourn that I and my family made on the Greek island of Corfu. It was originally intended to be a mildly nostalgic account of the natural history of the island, but I made a grave mistake by introducing my family into the book in the first few pages. Having got themselves on paper, they then proceeded to establish themselves and invite various friends to share the chapters. It was only with the greatest difficulty, and by exercising considerable cunning, that I managed to retain a few pages here and there which I could devote exclusively to animals."[3] The Durrells stayed in Corfu for four years, and, despite the hardships they had to cope with, they were happy and felt safe. Nature was generous in its offerings of lush decorum teeming with a motley assortment of forms of life. "This doll's-house garden was a magic land, a forest of flowers through which roamed creatures I had never seen before. Among the thick, silky petals of each rose-bloom lived tiny, crab-like spiders that scuttled sideways when disturbed. Their small, translucent bodies were coloured to match the flowers they inhabited: pink, ivory, wine-red, or buttery-yellow. On the rose-stems, encrusted with green flies, lady-birds moved like newly painted toys; lady-birds pale red with large black spots; lady-birds apple-red with brown spots; ladybirds orange with grey-and-black freckles"[4]

When Lee left his family and country behind to discover new places and learn all there was to learn, he was nineteen. Fermor was eighteen. They were both driven by the same intentions, to see the world and be independent. They too felt that fascination Durrell must have felt, only theirs was with a different kind of life; it was a wish to know other places, to meet other people, to take active part in the events of the day. "It was a bright Sunday morning in early June, the right time to be leaving home. […] It was 1934. I was nineteen years old, still soft at the edges, but with a confident belief in good fortune. I carried a small rolled-up tent, a violin in a blanket, a change of clothes, a tin of treacle biscuits, and some cheese. I was excited, vain-glorious, knowing I had far to go; but not, as yet, how far. As I left home that morning and walked away from the sleeping village, it never occurred to me that others had done this before me."[5]

Lee's and Fermor's childhood was often troubled by many questions that were often left unanswered, which explained their decision to find the answers somewhere else than at home. Durrell, on the other hand, remained with his family long enough, which gave him the necessary comfort to pursue his passions for nature and any other undertakings that supported his education. He spent his childhood In Corfu, a fruitful time for him that shaped his personality

[2] Laurie Lee, *As I Walked Out One Midsummer Morning*, p. 23.
[3] Gerald Durrel, *My Family and Other Animals*, p.3.
[4] Idem, p. 18.
[5] Gerald Durrel, *My Family and Other Animals*, p.32.

both intellectually – preparing him for a scientific career – and emotionally, by helping him to become a writer. His accounts are tender and filled with poetry: "Gradually the magic of the island settled over us as gently and clingingly as pollen. Each day had a tranquillity, a timelessness, about it, so that you wished it would never end. But then the dark skin of night would peel off and there would be a fresh day waiting for us, glossy and colourful as a child's transfer and with the same tinge of unreality."[6]

It is a rare coincidence that all three writers grew up without the physical presence of their fathers around. Called by military duties, their fathers were away most of the time, and their long absences marked them profoundly. This may have, however, offered them the independence that was unknown to children who grew up in families where the father was permanently present and whose will had to be obeyed unconditionally. These were two of the reasons why Lee and Fermor would soon break away from home and literally take to the road in search of the new and exciting challenges only such experience would offer them. Unable to comply especially with the rigors of the school system, they chose, away from it, a life of free will and vagrancy. Even though there was a war going on in the world and people lived in fear and uncertainty, they enjoyed that special sense of autonomy because they were foolhardy, carefree, buoyant, but most of all because they were young and were thirsting for new opportunities and sensations. Their avid curiosity, their restlessness and love of travelling, took them almost all over Europe. Greece, Spain, Italy, Turkey, Romania were places of which they grew fond, and about which they eventually came to write in their memoirs.

Whether it was the picaresque excitements they chose, full of blithe moments and tough challenges, or the snugness of life with the family around, each of them collected memories of places, of people, and all the emotions that overwhelmed them during those fateful moments. The spirit of adventure and the curiosity to discover ever newer and newer things had never left them, their incentive to see, to know, to enjoy. They later 'confessed' all these experiences in their books, in which they depicted faithfully all the details relative to those auspicious years. That was their becoming, their apprenticeship with life, their time and their chance to get to know themselves and the people they met.

Roaming the world also meant gathering knowledge to help them grow up, to find, or, rather, shape their identity. Unknowingly then, they were all forging, each in their own way, a writer's identity. On reading the books they wrote long after, we understand that they all managed to remain blissful and enthusiastic even when the unhappiness around them was general and extreme. The Spanish experience was for Lee both amazing, due to all that enchanted his eyes and heart, as it was painful, intense, energy-consuming. He tried to cope with what befell him and stay safe. "I followed this straight southern track for several days, living on figs and ears of wheat. Sometimes I'd hide from the sun under the wayside poplars, face downwards, watching the ants. There was really no hurry. I was going nowhere. Nowhere at all but here. Close to the spicy warmth of this foreign ground a few inches away from my face. Never in my life had I felt so fat with time, so free of the need to be moving or doing. For hours I could watch some manic ant dragging a piece of orange peel through the grass, pushing and pulling against impossible barriers in a confused and directionless frenzy."[7] In Spain, Lee was also met with distrust. "They put me in a cellar and left me for two days. […] This was not, after all, quite what I had expected. I had walked into a country at war uninvited and unannounced, and had found no comradely welcome, only suspicion and silence. I am surprised now how little

[6] Gerald Durrel, *My Family and Other Animals,* p.21.
[7] Laurie Lee, *As I Walked Out One Midsummer Morning, p. 94.*

surprised I was then, but I was soon to learn how natural this was." Soon, however, his ease returned. "But still my situation didn't disturb me too much, but rather injected me with a sharp sting of adventure. I was at that flush of youth which never doubts self-survival, that idiot belief in luck and a uniquely charmed life, without which illusion few wars would be possible. I felt the seal of fate on me, and a certain grim intoxication, alone in this buried silence. But macabre as things were, I had no idea then how very near to death I was."[8]

It was their time then, their time of amazement and of awakening. of being wounded and of being healed and made strong. Although born almost 11 years apart, their autobiographical narratives or, in Lee's case, also his poems, offer the reader a sense of a mixture of nostalgia and joie de vivre, pain and a sense of awareness of what was going on in the background, far from the always unfair battle atrocities. "Spring is upon us, and our hopes are dark./For as the petal and the painted cheek/issue their tactless beauties to the hour,/we must ignore the budding sun and seek/to camouflage compassion and ourselves/against the wretched icicles of war."[9]

Memories and memoirs

Writing about life, and especially about one's own life, can be both easy and difficult. Remembering your past is not devoid of impediments as certain moments are blurred, some are remembered in a distorted way, or some have vanished altogether. Committing to paper one's recollections calls for systematic work, and establishing a pattern in which the writer could organize events and ideas is essential. Memoirs and other texts that draw their substance from remembered life episodes with all they include, rendered in a literary or non-literary form, are all unique in terms of subject matter, text construction, and the manner and aim of the message to be conveyed.

Sharing life experiences with others, apart from being an act of generosity, may also come out of a sense of duty to oneself, to one's family when some genealogical vindication is needed in order to ensure the healthy future of the followers. Also, one may wish to reinvent oneself in a fictional text, to give oneself a(nother) chance to prove or disprove facts impossible to prove or disprove otherwise.

Three British writers were, like everyone else during that trying period, witnesses of events that marked human history definitively. These had profound implications for their development and so they interpreted them according to the circumstance in which they partook. Involved emotionally or actively in what was happening, they, later on, recorded their reflections in their memoirs. All they wrote bears the mark of a style that appears to be similar but which is, in fact, individual and original down to the smallest detail and piece of information included in the texts. On comparing these texts, it is not so much the structural quality that captures our attention but rather the intensity of feelings with which they related to the events and what they chose to record. About Fermor, for example, it is said that "His literary genre is difficult to define. He is generally classified as a travel writer, but he is really infinitely more than that. Certainly, he describes the experiences of travel as providing a theme for his literature, but he is also a memoirist, a historian, a connoisseur of art and architecture, a poet, a humorist, a story-teller, a social chronicler, something of a mystic, and one of God's own adventurers. These varied gifts were first revealed in full glittering ensemble in *A Time of Gifts*, published in 1977 when he was sixty-two years old."[10]

---

[8] Laurie Lee, *A Moment of War*, pp.8-9, 12-13.
[9] Laurie Lee, "The Armoured Valley," in *Selected Poems*.
[10] Jan Morris, "Introduction" to *A Time of Gifts* by Patrick Leigh Fermor.

The structure of *The Corfu Trilogy* is patterned in such a way as to fit into a logical, chronological, almost scientific configuration, very much characteristic of and reproducing Durell's orderly mind. Apart from the technicality of the information provided, his texts are also warm and intimate, emanating artistic sensitivity and love of life. They are enlivened by sprightly conversations, the interminable amiable and lively interactions among the members of his family. "The family rose in a body and told her loudly and vociferously why I should not write a sequel. I waited for the noise to die down. "And apart from those stories, there are quite a number of others. I said. "Which ones, dear?" inquired Mother. The family, red-faced, bristling, glowered at me in an expectant silence. "Well," I said thoughtfully, "I want to give a description of your love affair with Captain Creech, Mother." "What?" squeaked Mother. "You'll do no such thing", love affair with that disgusting old creature, indeed. I won't have you writing about *that*." […] Faced with such a firm and united family, bristling in their resolve to prevent me at all costs, there was only one thing I could do. I sat down and wrote this book." Durrell wished to offer the reader texts that have an independence of their own, and, even if they are linked by a common topic, they are perceived as complete in themselves. "Writing something of this sort presents many pitfalls for the author. His new readers do not want to be constantly irritated by references to a previous book that they have not read, and the ones who have read the previous book do not want to be irritated by the constant repetition of events with which they are familiar. I hope that I have managed to steer a fairly steady course between the two."[11]

When Fermor decided almost overnight to leave childhood and England behind and move on in search of the big and so-seducing unknown, little did he know that later he would come to write about all these. "A plan unfolded with the speed and the completeness of a Japanese paper flower in a tumbler. To change scenery; abandon London and England and set out across Europe like a tramp – or, as I characteristically phrased it to myself, like a pilgrim or a palmer, an errant scholar, a broken knight or the hero of *The Cloister and the Hearth*! All of a sudden, this was not merely the obvious, but the only thing to do. I would travel on foot, sleep in hayricks in summer, shelter in barns when it was raining or snowing and only consort with peasants and tramps. If I lived on bread and cheese and apples, jogging along on fifty pounds a year like Lord Durham with a few noughts knocked off, there would even be some cash left over for paper and pencils and an occasional mug of beer. A new life! Freedom! Something to write about!"[12]

Restless and energetic, as he had always been having now reached maturity, he visits places of retreat, of deep spirituality, monasteries and abbeys, where the only noise was the voice of silence. For him, travelling was not only about the effervescence of the crowd but also about stillness and the tranquility oozing from it. It was there where he was able to listen to his mind and heart, which had probably whispered to him to commit all these sensations and many others to paper, even though words sometimes took their time to come to him. While visiting the French Benedictine Abbey of Saint Wandrille de Fontanelle, he noted: "Back in my cell, I sat down before the new blotter and pens and sheets of clean foolscap. I had asked for quiet and solitude and peace, and here it was; all I had to do now was to write. But an hour passed, and nothing happened. It began to rain over the woods outside, and a mood of depression and of unspeakable loneliness suddenly felled me like a hammer-stroke."[13]

The Priory of St. Peter of Solesmes was a treasure trove of art that made Fermor envision possible connections with literature and painting and fueled his own desire to write. "Much in

[11] Gerald Durrell, *The Corfu Trilogy*, p. 211.
[12] Patrick Leigh Fermor, *A Time of Gifts*, p. 18.
[13] Patrick Leigh Fermor, *A Time to Keep Silence*, p. 28.

Solesmes, and especially the refectory, reflects the Romantic movement. Here, among colossal pillars, baronial chimney-pieces and heavy Norse vaults, a slightly comic but entirely successful Romanticism prevails. It is a *décor* for Axel, for Corvo, for *Macbeth*, for an *Eve of St. Agnes* illustrated by Dante Gabriel Rossetti. […] I stayed there two weeks, established in a warm cell, writing hard in front of a blazing log fire, enjoying the amenities of a library that must be one of the largest of any monastery, and walking beside the Sarthe through the quiet landscape of the Maine to the empty château of the Marquis de Juigné."[14]

Subjectivity and objectivity

When it comes to writing the truth about yourself, you make a confession, which could be a double-edged undertaking. On the one hand, you examine your life in close detail and linger on its significant moments in a detached, objective way. It is hard to accomplish objectivity in situations that are intrinsically subjective merely because subjectivity and cool-minded considerations do not make a happy tandem. Also, when the product of the objective evaluation is turned into artistic creation, which is subjective by nature, it becomes subjective too. In this way, the writer struggles twice as much to overcome the drive – which is, essentially, totally natural – to avoid being biased, or, at least, being excessively partial, unilateral in their accounts. Even when subjectivity cannot be completely stifled, or, at least, moderated, the text should offer the reader a truthful account of a character and his or her life. Of course, there is always the question of whether there is any need for such an effort to be made in order to force the text into the corset of objectivity after all. The ultimate appreciation of the final product's typology is, nevertheless, that of the reader.

Speaking about the war in a 'journalistic' manner needed then, as does now, an objective approach, an uninvolved and uninvolving, merely informative narrative. Speaking about one's feelings in times of war is different. It takes a great deal of emotional implication to share with others what and how one felt then. Those were times when the threat was everywhere and when every day was marked by different experiences, different feelings, different perspectives. Objectivity and subjectivity often merged into one personal, unique account, a story that began and ended differently for everybody.

It is hard to say to what extent a writer can remain objective when conceiving their text. The involvement of the author is undeniable and the reader will decide its degree. Memoirs can be said to be highly subjective, even though the facts narrated there are objective by nature. Lee's feelings are poured into events that are actually happening. " […] not a word of war as we lie/our mouths in a hot nest/and the flowers advancing. […] A boy is shot with England in his brain,/but she lies brazen yet beneath the sun,/she has no honour and she has no fear."[15] Written in the early 1940s, these lines depict the writer's mood and, perhaps, that of others who were not fighting on the front but were aware of its ominous presence. He was then a young and careless boy, whose life unrolled at home – still at home – in protection, sheltered from brutality and horror. He lived where there was "not a word of war," only the bliss of tranquil summer days. War was a reality, of which young Lee was aware, yet it was, for the moment, just a parallel reality.

Too inexperienced to realize the situation, he was 'floating' over that 'other' reality of those years, on a cloud of pure, innocent ignorance. War ended when he was just four. "The girls got tea and talked about it. And I was sure it was the end of the world. All my life was the war, and the war was the world. Now the war was over. So the end of the world was come. It made no

[14] Patrick Leigh Fermor, *A Time to Keep Silence*, p. 56.
[15] Laurie Lee, "Invasion Summer," in *Seleted Verses*. p.17.

other sense to me." That 'world' having ended, life started to become more and more clear to him, and he began to understand more of it, more of himself as pafrt of it. "What would happen to our father, who was khakied like every other man, yet special, not like other men? […] Would he die now the war was over? As we gazed at the flaming schoolhouse chimney, and smelt the burning throughout the valley, I knew something momentous was occurring. At any moment I looked for a spectacular end to my already long life. Oh, the end of the war and the world!"[16]

He did get to understand what war was really like when, at 23, if for a very brief period, participated as a volunteer in the Spanish Civil War.

It is so intense to think that with all the atrocities going on around them, or probably precisely because of that, tenderness was unabated, waiting to be offered to whoever needed it. As for the losses and the gains, losses were there undeniably, to a bigger or lesser extent, but it was the weighty and impactful gains that made them look ahead, and hope.

The texts are genuine clippings taken from a record of a time now gone by chronologically but still present emotionally due to its impact that was to be recognized later.

Laurie Lee, Gerald Durrell and Patrick Leigh Fermor, did what many before them did: they collected and saved time. They saved their memories. Not in bottles, flasks or ampules, but in memory capsules. Then they wrote books using that precious material and rendering it in stories, which they arranged following a precise chronological line. They were meant to offer the reader sample episodes of an effervescent past, a time in which they belonged and which belonged to them – then and also after it was gone. Their experiences of those troubled times were unique and, by making a record of them with precise time and place references, their authenticity is unquestionable. Real-life autobiographic narratives, they are not mere scientific documents but artistic creations that pulsate with emotion in the truest poetic manner and sense. In their case, to speak of objectivity is to speak, in the same vein, of subjectivity – a balanced fusion that enhances and, at the same time, complements the artistic and informational value of the texts. Having reached Figueras castle in Spain in 1937 as a volunteer in the Civil War, young Lee makes a record of the encounter. The place is described objectively and yet the narrator's feelings second the description in the most natural way, revealing the impact of the place on him. "On a bleak naked hill above the town, Figueras Castle stood like a white acropolis – a picturesque assemblage of towers and turrets, walled in by great slabs of stone. The approach road was suitably stark and forbidding, but once I'd passed inside the huge nail-studded doors, I got an impression of almost monastic calm. Indeed the Castle, clamped down on these rocks many centuries ago as a show of force commanding Spain's northern frontiers, appeared now as something a touch over-theatrical, and rather lacking any original ferocity."[17]

Most war books give us a picture, or pictures, of what those moments were like for those who were there then, what those witnesses felt, whether we speak of direct or marginal experiences. Those pictures were, in turn, rendered with a predominant subjective or objective touch. That depended on the extent of emotional involvement in the events, events which were for them then, as are now, impossible to ignore whatever way one may relate to them. Hence, their products are either predominantly fictional or predominantly documentary narratives, but whichever approach is taken, the reason transpires and the result, accepted. If all their other attributes or qualities are dimmed, they remain valuable proof of a momentous episode of history.

Conclusion

[16] Laurie Lee, *Cider with Rosie*, p.21.
[17] Laurie Lee, *A Moment of War*, p, 36.

Like many other British men and women of their generation, Laurie Lee, Patrick Leigh Fermor, and Gerald Durrell were born and grew up in times of war, Like many of their contemporaries, they left home in search of their identity, pursuing dreams of becoming and following the roads those times laid before them. They looked for answers, which they got, each at the right time Like many others then, they felt they had a duty to the world, the one in which they lived and the one that was to come afterward. They became reporters of a time and of a generation because they felt it was important to share the facts that they had witnessed and which were then meaningful not only to them but to an entire world. It was a difficult and noble mission, which they fulfilled after they had stood the test of time and of maturity.

Their early calling was to go out and experience directly what life was like beyond borders such as country or even family. They lived in a time of war and if they fought in it, be that only for a short while, they knew that what they were witnessing was momentous and needed recording. Their recordings are about everything of which the war had tried to deprive humanity: balance, trust, freedom, security, or the generosity of sharing. They knew joy while there was sorrow around them and this is what they wished to offer to those who read their message. They wrote about the things they saw with a sort of sensitivity, of warmth that defied the absurdity of the ruthless conflict. While the direct carnage of the frontline destroyed the innocence of millions and millions, theirs remained unharmed. In this way, they had the chance to turn what was non-art, or anti-art into art. Their tools were the spirit of detached freedom and an innocence that was impossible to pervert or steal. Unlike Henry Barbusse, who chose to go to the front and expose himself to the atrocities that showered from both sides and who thus collected the material for his despondent novels, Lee, Fermor and Durrell did their duty to life and to art by counterbalancing ugliness with beauty. Their merit, apart from the literary one, is that they gave posterity a version of life that prevailed over the life that was being written with gunpowder and blood. It prevailed simply because it was positive, filled with enthusiasm, heralding a remedy to all the wounds inflicted upon humanity by an upset order of things, the war.

The books they wrote are both pieces of fiction and documents of a time gone but, in this way, still alive. Objective, informative and scientific due to their documentary nature, they are valuable for providing detailed, accurate factual reports of events, places and people of a particular historical period. The subjective, compassionate and highly emotional tone of their texts demonstrates that for them writing was not only the dictate of the mind but also the overflowing of the heart. These two equally valuable approaches are qualities that make these texts complex and challenging to read.

Due to their nature, which generously allows for multiple interpretations in terms of their specificity, Lee's, Fermor's and Durrell's books represent useful material for filmmaking. Especially autobiographies that involve a writer's memories about events that are circumscribed in verifiable historical moments.

So, their mission was ultimately a matter of honour as men and as partakers in a life-changing period in history, an act of assuming the responsibility to prevent forgetting, to put all those times in a memory database and make them available for the generations to come. In this way, nothing of what had happened would be lost but kept alive as a lesson about a living past.

BIBLIOGRAPHY

Durrell, Gerald. (2006). *The Corfu Trilogy*. Penguin Books.

Durrell, Gerald. (1984). *My Family and Other Animals*. Penguin Books.

Fermor, Patrick, Leigh. (2005). *A Time of Gifts.* The New York Review of Books, NY.

Fermor, Patrick, Leigh. (2007). *A Time to Keep Silence*. The New York Review of Books, NY.

Lee, Laurie. (1959). *Cider with Rosie*. Penguin Books, The Hogarth Press.

Lee, Laurie. (1977). *I Can't Stay Long*. Penguin Books.

Lee, Laurie. (2014). *Selected Poems*. Unicorn Press, Ltd.

The Cambridge Companion to the Literature of the First World War. (2005). Cambridge University Press, ed. Sherry Vincent.

Tarbitt, Brian. (1988). *Cider with Rosie*. Macmillan Master Guides.

DES ÉCHOS DU BALZACIANISME À L'ÉPOQUE DE 1848 - CHEZ VASILE ALECSANDRI, LE PROSATEUR

Mihaela-Claudia Popescu
Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract:Alecsandri describes the true nature in prose. The writer remains subjective in relation with reality, his autobiographical narrative being, firstly, realist. The comedy caricatures used the Wertherean attribute in order to describe the social mediums which he meets with a Balsacian finality.
The grasping of the antithesis between the two large social classes is made in Balzac's pure style. The psychology of his characters is pretty artificial and reduced to human typologies (such as it is the case for Balzac).
Alecsandri's works, in an indirect agreement with that of Balzac, animates human and social typologies, deeds and events emerged from reality, comedies of manners and social comedies and, essentially, human comedies.

Keywords: realism, realist description, typology, social environment.

En 1842, Balzac choisit le titre définitif de son ensemble romanesque, La Comédie humaine, à travers lequel il tente de proposer une image variée de la réalité humaine. Admirateur des biologistes de son époque, il vise à reproduire une « typologie des espèces humaines et sociales » ou, comme il en témoigne, à faire un concours littéraire aux archives de l'état civil. Mais à partir du moment où ses personnages sont autorisés à vivre librement dans leur environnement roumain, ils échappent au contrôle imposé par le narrateur réaliste, suivant la loi autonome de leur destin. En dépassant la doctrine réaliste des types, Balzac laisse voir à son lecteur une dimension intérieure de ses personnages.

Chez Balzac, le narrateur omniscient ne doit pas décrire de manière neutre les lois du fonctionnement du réel, mais surprendre, en déduire les lois sociales qui agissent à travers ses héros. La liberté des êtres balzaciens révèle une connaissance approfondie des déterminations socio-historiques auxquelles se soumettent les gens de la Comédie Humaine. Pour nous donner l'image de ce vaste organisme qui est la Société, Balzac ne schématise pas les données fournies par la réalité, mais condense ces données en structures typiques, structures représentatives pour certains genres humains.

En parlant de la spécificité des personnages de Balzac, Michel Zéraffa constate l'absence de leur centre émotionnel : „La réussite de Balzac tient à ce que des personnalités illustrent la plus impresonnelle, la plus objective des structures sociales globales. Or chacune de ces personnalités a deux composantes: une individualité sociologique dite par ses traits, son vêtement, son langage, et une individualité passionnelle qui va dans le sens de la société ou au contraire este maudite, contrariant le marche du système. Il n'y a pas, pour Balzac, de vie

affective en soi. L'affectif a, pour Balzac, pour détéerminants ou pour juges le social et l'économique."[1].

En extrapolant l'observation de Zéraffa, on peut dire que la même caractéristique psychologique se retrouve chez les personnages de Liviu Rebreanu. On ne connaît pas la psychologie profonde d'Ion, celle détachée de ses sentiments frustrés liés à la terre, tout comme le vieux Goriot est, pour les lecteurs du roman de Balzac, un esprit paternel et affecté par sa condition sociale. Les ramifications- les echos intérieures des expériences sociales vécues par les personnages balzaciens ou ceux de Liviu Rebreanu nous offrent la seule voie d'accès vers leur condition intérieure. Ce manque n'affecte pas l'ampleur des drames que traversent les héros réalistes, ni leur relation avec les lecteurs, car le social a un lien direct avec le psychologique.

Personnage bien individualisé d'un milieu particulier, soigneusement crayonné par l'auteur, le vieux Goriot acquiert une dimension symbolique inaltérée, devenant un "Christ de la paternité", tout comme Ion est un "homme de la terre" évident. Les personnages ont donc la capacité d'imposer leurs propres désirs et idéaux dans leur monde, par volonté et excès de personnalité. Ils existent parce qu'ils se manifestent dans et contre un système social générateur d'angoisses et de frustrations.

L'exagération du déterminant social de ses héros n'empêche pas le réaliste atypique qu'était Balzac de creuser des lacunes subjectives dans ses structures roumaines chargées d'objectivité. Des pages entières de la Comédie humaine nous font chercher ici des particularités du roman poétique [Cf. Irina Mavrodin, Le roman poétique, Editions Univers, Bucarest, 1977.]. Ainsi, le caractère non émotif de ses personnages, soumis au mécanisme social, semble s'harmoniser avec un point de vue passionnel mis en évidence dans le cas du narrateur. Les personnages de Balzac révèlent, dans une savante mosaïque de perceptions psycho-sociales, d'espèces biologiques multiples et diverses, un moi profond de celui qui les regarde, les construit et les place dans l'ensemble de la société. Et les réactions affectives provoquées par l'existence transforment ce point de vue du romancier.

En parlant de la « mythologie réaliste » dans l'œuvre de Balzac, Pierre Barbéris identifie la fonction essentielle de ce moi protéiforme du romancier : „Il est d'ailleurs pour Balzac un moyen simple et efficace de mettre son moi en situation, d'en faire à la fois le justifiant et le justifié d'un processus d'évocation de ce qui est: il consiste à mettre son héros – qui est Balzac – dans une situation que Balzac lui-même n'a jamais réellement connue, mais qui signifie pour le siècle et pour son expérience (…). Le moi passe au personnage et le personnage sert à dire le moi. C'est sans doute le base de tout réalisme"[2].

L'écriture de Balzac est, dans son essence, un espace de la présence de l'être humain, de l'être opprimé par sa condition historique. Le projet Balzac ne reposait pas sur un réalisme aveugle, imposé comme un rideau sur l'existence subjective, mais sur un refus de la tradition de l'idéalisme et de l'irréalisme en littérature, de l'intimité du siècle précédent.

Balzac essaie d'attirer l'attention, par la littérature, sur les réalités vécues par ses lecteurs contemporains : le problème de la jeunesse pauvre et sans instruction, le problème des femmes, de la famille et du mariage, le problème des parvenus et de ceux qui ont tenté de tromper la loi, la problème des énormes distances sociales entre la classe bourgeoise riche et celle des ouvriers et des paysans, le problème de la non-pertinence des valeurs civiques et de l'imposition imméritée de la non-valeur sur le plan idéologique.On y voit un axe fort d'une poétique

[1] Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le Romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1969, p. 41.
[2] Pierre Barbéris, *Balzac – une mythologie réaliste*, Larousse, Paris, 1971, p. 217.

sociologique des contradictions, auquel s'ajoutera une analyse objective de la mesure psychologique de ces ruptures entre niveaux, une recherche d'une explication de fond pour les bouleversements sociaux. C'est sans doute la raison pour laquelle le romancier multiplie les « scènes », les « études », les perspectives, choisit les personnages sur la base d'une troublante diversité, ancre ses personnages dans le présent de son époque, dans le panorama de la Restauration, changement politique qui touche toutes les couches sociales (la noblesse, le clergé, la bourgeoisie) ou les professions (commerçants, banquiers, agriculteurs, journalistes, artistes, hommes politiques).

Le roman de Balzac aspire ainsi à la totalité [Cf. Anca Sîrbu, *Personajul literar în secolul al XIX-lea francez*, Editura Fundaţiei Chemarea, Iaşi, 1997, p. 119.], rendant l'épopée de la vie infinie et multiforme, de la nature humaine qui s'entremêle psychologie, histoire, métaphysique sociale. Mais Balzac n'utilise pas cet immense matériau psycho-social à l'état brut, puisqu'il l'a détaché, par l'observation du chercheur, de la société. La force de son originalité réside donc dans la composition et la recomposition de cet ensemble. Les détails de la réalité sont réintégrés dans des structures symboliques. Ses héros - symboles des contradictions morales et des conditions sociales - ne sont pas unidimensionnels, car nous connaissons leur vêtement, leur profession, leur psychique, leur physique, etc. La conscience historique des personnages est couverte par de telles significations successives qui tracent le destin historique individuel des personnages.

Rigoureusement descriptif, analytique et narratif, le roman de Balzac est le roman d'une réalité visible, susceptible d'être connue. Le rôle quasi pédagogique du narrateur omniscient contribue stratégiquement à cette connaissance :: „Le récit balzacien représente le type de récit motivé qui exige la présence d'un narrateur omniscient qui développe un discours théorique explicatif, à valeur pédagogique, voire didactique. On assiste bien souvent à des interventions du narrateur sous la forme d'un métadiscours qui explicite et étaye le fonctionnement du discours narratif, en désigne les éléments (scène, récit, portrait, description, type etc.), impose même les conditions de la production et de la réception du texte"[3]. La structure dramatique du roman de Balzac repose précisément sur cet appétit explicatif de l'auteur, qui veut nous offrir tout le cours des événements. L'utilisation fréquente de l'analepsie, comme un rappel du passé d'un personnage, a pour rôle de retrouver les faits essentiels de son destin, sans lesquels la compréhension du présent serait affectée.

Un autre moyen littéraire par lequel Balzac tentera de reproduire la vitalité du monde français du XIXe siècle est la description ou le portrait. La description de Balzac est toujours explicative et symbolique, montrant des connotations extra-discursives, métaphoriques ; le romancier est le plus grand artiste de la description, révélant à chaque fois que le détail des éléments d'une maison ou le lent passage des vêtements ne reste pas sans traces au niveau du contenu. Ceux-ci sont d'effets qui permettent au narrateur et, avec lui, au lecteur, d'atteindre les causes, stimulant une large herméneutique archéologique, ou, comme le disait Balzac lui-même dans un de ses romans : « L'archéologie est pour la nature sociale ce qui est comparatif ». anatomie pour la nature organisée. Une mosaïque renvoie à toute une société, comme un squelette d'ichtyosaure cache toute la création" [Honoré de Balzac, *Avant-propos*..., éd.cit., p. 26.].

L'acuité des descriptions architecturales, élément caractéristique de l'art de Balzac, exclut l'implication de la fantaisie du narrateur, forçant cette fois l'objectivité. Cependant, cet art de la

[3] Florian Bratu, *Le réalisme français. Essai sur Balzac et Stendhal*. Avant-propos de Irina Mavrodin. Postface de Tudor Ionescu, Éditions des Écrivains, Paris, 1999, p. 34-35.

description ne doit pas être confondu avec une obsession pour l'agglomération des objets dans l'espace roumain, le réalisme balzacien ne se réduisant pas à une simple « photographie » de la réalité dans laquelle évoluent les personnages.

Le portrait de Balzac, surtout s'il précède l'entrée du personnage dans l'action, est un inventaire complexe de traits, complété parfois d'une analepsie explicative, jusqu'à une véritable biographie. Ainsi, le récit de Balzac s'impose comme une alternance de passages descriptifs ou synthétisants avec des scènes dramatiques, dans lesquelles les héros agissent, parlent, entrent en contact, suivis de près par un narrateur omniscient et hétérodiégétique, caractéristique d'un récit à focalisation nulle, en termes de Gérard Genette[Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction,* dans le volume *Introduction à l'architexte,* Editions Univers, Bucarest, 1994.].

En ce qui concerne la littérature roumaine, il semble que les premiers éléments du type balzacien se trouvent dans notre pays depuis la période pashoptiste, notamment dans la prose de Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu et Costache Negruzzi.

Ainsi, il faut souligner, dès le début, que seuls Garabet Ibrăileanu et sa génération critique ont découvert Vasile Alecsandri - le prosateur, car le célèbre écrivain pashoptiste est resté dans la conscience de ses contemporains comme "le poète de Mircesti". Le mentor de la revue "Viața Românească" considère Alecsandri comme un classique par essence, une nature équilibrée, ayant une psychologie propre à sa catégorie sociale, de l'intellectuel pashoptiste : "talent d'observation, regard objectif sur la réalité, esprit, conception normale du monde, clair style "[Garabet Ibrăileanu, *Vasile Alecsandri,* dans le volume *Note şi impresii*, "Viaţa românească", Iaşi, 1920, p. 174.].

Ce classicisme n'exclut pas la subjectivité de celui qui raconte ses voyages, les récits de ses lieux de prédilection à travers le monde, les portraits de personnages insignifiants ou d'amis très estimés, sa prose s'intégrant généralement à cette espèce narrative souple qu'est le récit, une manifestation de la sociabilité de l'écrivain. Le fait que l'auteur du cycle Pasteluri place à la fois ses mémoires, ses lettres et ses notes dans ses volumes en prose nous montre qu'il n'a pas l'impression de romancier, mais qu'il rapporte des choses vues et vécues. L'autobiographie soutient également la nature réaliste de sa prose, plaçant l'identité d'un moi littéraire dans la réalité.Quoi qu'il en soit, la prose roumaine en était à ses débuts, alors qu'elle n'avait pas encore réussi à se détacher des modèles épiques provenant surtout de la littérature française, qui constituaient une véritable école pour les écrivains pashoptistes. De même, l'influence du point de départ représenté par la littérature frontalière des chroniqueurs ne doit pas être négligée, car l'écriture roumaine du XIXe siècle restera longtemps dans le domaine de l'inspiration historique et mémorielle, espèce dans laquelle une réalité donnée passe directement dans le récit, sans invention ni fantaisie.C'est pourquoi le réalisme des types humains et le romantisme du regard impressionné du narrateur et du contenu de certains drames amoureux définissent le profil de la prose pashoptiste.

Le dramatisme de l'événement ou les apparences singulières des lieux visités suscitent par eux-mêmes l'intérêt, mais le choix de ces lieux dépend de l'expérience de l'auteur, d'où la subjectivité des récits ; une combinaison entre le réalisme de la description et la réflexivité du point de vue est ainsi perceptible, un fait visible dans les "voyages" des écrivains à partir de 1848 : « Une telle vision objective implique la subordination à la réalité, la reflétant ou la recréant selon les données fournies par l'observation. Cependant, l'auteur de la Librairie Florentine reste, par rapport à la réalité, subjectif. A travers ce qu'il sélectionne dans l'univers extérieur, il s'exprime, et les héros de ses compositions épiques sont des images de sa propre personnalité"

[Ion Roman, *Vasile Alecsandri. Horizons et repères,* Maison d'édition Albatros, Bucarest, 1973, p. 9.].

Contrairement au romantisme d'évasion des écrivains voyageurs occidentaux, les auteurs roumains de récits de voyage, engagés dans l'action publique et marqués par une certaine idéologie de l'époque, gardent leur regard inquisiteur sur la réalité et, implicitement, au niveau de l'écriture, une analyse lucide de le progrès du monde moderne.Les voyages d'Alecsandri sont des occasions de manifestation du patriotisme et de l'esprit nomade, et ce type d'écriture apparaît à la fois dans le carnet de voyage, dans les mémoires, mais aussi dans le genre épistolaire, intimiste, cette agréable conversation à la mode dans la littérature du siècle, et qui nous est venu sur la branche du roman et du théâtre français.

Le cosmopolitisme d'Alecsandri, grâce à ses voyages, se fait également sentir à un niveau profond de sa littérature, à savoir au niveau des influences. Jouissant d'une grande célébrité à l'époque, devenant un symbole du héros romantique, le Werther de Goethe sera également bien connu par Vasile Alecsandri.Mais le caricaturiste dans les comédies utilise, dans la description des milieux sociaux qu'il traverse, l'attribut Wertherien plutôt avec une finalité balzacienne : « Le jeune homme était une sorte de Werther aux cheveux bouclés, comme une queue de paon, et fumait indécemment à partir d'un petite pipe d'écume de mer, jetant des phrases sentant la fumée dans le nez de sa Charlotte" [Vasile Alecsandri, *Lettres, notes.* Edité par Marta Anineanu, EPL, Bucarest, 1964, p. 89.].Aucune trace de mal du siècle ou de gravité romantique. Alecsandri n'a généralement pas de héros wertheriens, bien que des intrigues sentimentales apparaissent dans ses écrits autobiographiques. Mais le grand auteur allemand comme l'auteur roumain tirent leur substance d'épisodes vécus seuls. Goethe transfère au héros l'accomplissement de son destin auquel il ne se soumet pas. Alecsandri vit pleinement l'instant de bonheur et assiste avec résignation à l'agonie de sa bien-aimée. Son héros, Alecsis, vit également une expérience érotique wertherienne, car sa Mărgărita a épousé un autre homme, bien qu'il continue à l'aimer. Leur relation reflète celle de Werther et Lotte. L'écrivain roumain, cependant, mène le conflit à une résolution pacifique.

Chez Alecsandri, le récit autobiographique est lié au mémoire et se révèle essentiellement réaliste. Par exemple, le refuge de Vali dans les montagnes de Hangu après le début de la révolution pashoptiste passe aux avatars à la troisième personne du poète lui-même. La scène du discours de ce héros devant la foule de paysans dénote les visions sociales d'Alecsandri, son intérêt pour la classe défavorisée, qui traversait d'importants changements à cette époque.Le paysage révolutionnaire du groupe de paysans "Vali a trouvé un rassemblement d'environ deux cents Roumains armés de haches, de lances, de faux et de fusils dans la noble cour de Hangu" [Vasile Alecsandri, *Dridri. Recueil de prose, II.* Volume réglé par G.C. Nicolescu, Maison d'édition d'État pour la littérature et l'art, Bucarest, 1960, p. 47.] est complété, à l'appui de l'harmonie classique, par la sympathie analytique du personnage réfléchi envers les paysans, un épisode plus serein que ceux similaires de Liviu La révolte de Rebreanu :"Les paysans formaient un grand cercle autour de Vali. Exalté et émerveillé, notre jeune homme admirait les beaux et caractéristiques types des montagnards..."[Idem.]. Puis, l'orateur révolutionnaire, à son tour, prépare un discours « incendiaire » et engage un dialogue rhétorique avec les villageois. Original dans le contexte des autres écrivains pashopistes, Alecsandri nous offre une compréhension pénétrante et une image véridique de l'attitude des paysans face au mouvement de 1848.

Connu comme poète de la nature, Alecsandri se révèle dans sa prose soucieux de décrire la vraie nature, qu'il rencontre lors de ses voyages à travers des terres exotiques ; avec toute la stylistique romanesque des passages du Voyage en Afrique, le voyageur présente la mer sous ses

propres yeux, presque à la manière d'un géographe :« La mer claire et bleue s'étendait jusqu'au pied des montagnes qui bordent l'horizon, de la mer de France aux confins du Portugal. » [Vasile Alecsandri, *Voyage en Afrique. I. ,* Volume établi par G.C. Nicolescu, Maison d'édition d'État pour la littérature et l'art, Bucarest, 1960, p. 73.]. Il est, en général, réceptif aux monuments architecturaux qu'il croise au cours de ses voyages, ravivant dans son imaginaire intellectuel l'histoire des peuples anciens ou la comparaison avec le progrès économique et social de l'humanité.

Pour Alecsandri, comme pour tout voyageur roumain du XIXe siècle, les pays lointains ouvraient de larges horizons vers un niveau de vie encore inconnu. Mais il ressent aussi les aspects moins agréables des lieux visités, décrits avec l'œil du naturaliste :"Ainsi, l'arrivée dans une ville par mauvais temps et à une heure tardive de la nuit, l'impolitesse des fonctionnaires avec lesquels vous avez affaire, le besoin que vous avez parfois d'avoir une petite pièce froide et sombre à un étage aussi près du ciel, l'inconvénient de courir dans les rues, sous la pluie, à la recherche d'un hôtel, avec ses bagages sur soi. Avez-vous essayé quelques-unes de ces petites misères du voyageur entrant dans une ville ?..." [Idem, *Lettres, notes,* op. cit., p. 106.].

L'acuité critique de l'écrivain moldave se ressent aussi dans la ponctuation typiquement réaliste de la dichotomie entre les deux grandes classes sociales. La détection de cette antithèse se fait, dans le plus pur style balzacien, par la localisation d'un personnage principal dans l'univers narratif.Alter-ego de l'esprit voyageur, le jeune Alecsis, héros de la pièce roumaine Dridri, revient au pays en gardant frais à l'esprit les souvenirs de l'Occident ; le paysage désolé du présent accentue la solitude et le manque d'intégration du héros :« Perdu ainsi, la nuit, dans des lieux inconnus, le jeune voyageur se mit à penser aux pays civilisés d'où il venait et à faire une triste comparaison entre l'état florissant de ces parties de l'Europe et l'état de misère de sa patrie. Là-bas de grandes villes, bien tenues, bien éclairées, bien murées, (...) ici nous avons des pécheurs, des gloutons, des ténébreux et dépourvus du moindre confort de vie..."[Idem, *Dridri, op.cit.* , page 39.] .

Cependant, Alecsandri n'est pas devenu un admirateur inconditionnel de l'étrangeté; le constat social se reflète aussi sur le snobisme rencontré dans les salons français de l'époque, qu'il fréquente en raison de sa qualité politique.La description réaliste des « charmes excessifs » des Françaises évoque la coquetterie des dames de Balzac, mais aussi les séances de beauté de Kera Duduca :"Tout salon est comme une cour d'oiseaux bien nourris à cuisiner. On voit les champignons sous l'épiderme des riches bourgeois, épiderme tendre, gonflé comme la peau des oies grasses." [Idem, *Lettres, notes*, op. cit., p. 172.].Une discussion de salon sérieuse, dérivée de l'expérience de l'auteur en tant qu'émissaire de Cuza auprès de l'ambassadeur d'Autriche à Paris, est mise sous la forme d'un dialogue théâtral et est qualifiée par Alecsandri lui-même de scène de comédie de salon, décrite avec la justesse du réaliste - auteur de processus-verbal :"La scène que nous jouons tous les deux pendant une demi-heure pourrait faire partie d'une grande comédie. Je vais essayer de le reproduire ici avec la plus grande exactitude comme modèle de stratégie diplomatique" [Ibidem, p. 193.].

Observateur expert de la société, Alecsandri a créé de vastes fresques de l'époque, dans lesquelles la documentation du sociologue bénéficie de la plasticité dont dispose le peintre des mœurs. L'auteur de comédies se manifestera implicitement dans la prose et les mémoires.D'où l'inclination à la plaisanterie et à l'ironie, voire aux pamphlets ou à la satire. Dans l'épître fragmentaire à Ion Ghica, connue sous le titre Bitter Bread of Exile, l'auteur fait la satire de la fausse auto-exaltation des pashoptistes, condamnant ceux qui utilisaient leur qualité d'ex-parias comme une distinction censée leur apporter des avantages personnels.L'expérience occidentale

des pashopistes est vue, avec une grande sincérité, dans sa réalité. Comme dans les comédies, l'humour, le ton persuasif de la parole, est mis au service de son instinct critique.

Un autre texte célèbre qui mêle style théâtral et satire sociale est Istoria unui galbân, l'occasion pour l'auteur de proposer un kaléidoscope des milieux sociaux. La méthode utilisée par l'auteur (le dialogue entre un jaune et une poire, dans lequel chacun raconte ses aventures) lui donne l'occasion - comme dans la littérature picaresque - de fréquenter divers milieux, captant la physionomie morale de chacun.Le dialogue part du principe naturaliste « la poche montre l'homme » : « Il est la caractéristique la plus sûre de sa nature, de ses passions et de sa morale » [Idem, *Istoria unui Galbân in Dridri.* Recueil de prose, II. Volume réglé par G.C. Nicolescu, Maison d'édition d'État pour la littérature et l'art, Bucarest, 1960, p. 37.]. Par exemple, Galbânul campera la catégorie du jeune snob, personnage souvent aperçu dans les salons et sur les routes de Moldavie et de Valachie : "des êtres problématiques, qui vivent sans avoir aucune forme de vie, qui causent des troubles dans les foyers et les tables des gens et qui se promènent aujourd'hui en robes Brandmaier, vêtues de vêtements neufs, chaussées de bottines luisantes, et vous les voyez joncher les rues de chaussures déchirées, avec leurs manteaux ouverts et des chapeaux rouges sur la tête ; drones parasites introduits depuis un certain temps dans la société roumaine..." [Ibidem, p. 42.].

Toujours sensible aux contrastes, dans un sens réaliste implicite, Alecsandri sait entrevoir, outre la contradiction classique entre apparence et essence, visible dans le portrait fortement ironique de la jeunesse roumaine, celle entre milieux sociaux, vivant côte à côte dans le même ventre, mais très loin du point de vue des moyens matériels.. Sollicité par Mihail Kogălniceanu pour dresser une description du pashoptiste Iași, le « barde de Mirceşti » se métamorphose en observateur avisé du marché moldave, exigeant du lecteur la même attention accrue à tous les niveaux de la pyramide sociale :"Mais ne nous précipitons pas pour juger la foire des bidonvilles. Les habitants de Iasi ressemblent beaucoup à un boyard vêtu de vêtements coûteux et entouré de gitans avec des collants. (…) La tête porte une couronne et les jambes sont nues" [Vasile Alecsandri, *Scrisori si însemnări, op.cit.,* p. 59.].

La psychologie de ses personnages est assez artificielle, réduite à des types, correspondant au manque d'invention de conflits et de personnages, se résumant à la configuration des schémas classiques dans la littérature de l'époque.Par exemple, Dridri a le parcours bien connu du provincial venu à Paris, la ville des tentations à l'époque, sous la pression de laquelle tout personnage candide ne peut qu'échouer.Si ses personnages sont généralement plats, comme ils le sont dans la prose roumaine ancienne, d'autres qualités sont caractéristiques de la prose d'Alecsandri : la capture de détails significatifs, dans le paysage ou dans le comportement des héros, le talent descriptif, la facilité à raconter des histoires.

L'historien littéraire Charles Drouhet est l'un des comparatistes qui s'est particulièrement occupé de l'identification des sources françaises de l'œuvre d'Alcesandri. Ses actions sont dues à une très bonne connaissance de la littérature française et à l'idée que le "barde de Mircesti" utilisait intensivement des modèles français.Le comparatiste va jusqu'à identifier dans l'œuvre d'Alcesandri notamment des traductions non reconnues publiquement de poètes ou dramaturges français. Même si le domaine de prédilection de Drouhet, dans lequel il puise les sources du poète roumain, sont surtout les œuvres romantiques (Lamartine, Victor Hugo, Théophile Gautier), lorsqu’'il évoque les modèles du comique dans les pièces dramatiques, le critique révèle les analogies avec l'esprit des physiologies de l'époque (Les provinciaux à Paris, La Comtesse d'Esearbagnac, Madame Angot, etc.), sélectionnant les citations les plus convaincantes puis libérant les éléments techniques de la bande dessinée dramatique d'Alecsandri.

Une autre influence, qui peut médiatiser la rencontre entre un réalisme du dramaturge roumain dans ses comédies de morale et un réalisme avant la lettre dans les œuvres dramatiques françaises, est celle des vaudevilliens que, certes, Alecsandri fréquentait en tant que lecteur. Les typologies humaines lui sont accessibles depuis les comédies de Favart et même depuis celles de Molière. L'important est que Drouhet ait remarqué que ces reprises de thèmes et de motifs reposent sur des similitudes évidentes entre les réalités sociales des deux pays :"Notre société à cette époque ressemblait aussi à la société française de l'époque indiquée à un autre égard : les troubles dont elle sortait et les courants qui l'agitaient encore lui avaient donné une extrême mobilité, par rapport aux traits figés de la génération qui l'avait précédée. " [Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1924, p. 188.]. Le « bonjuriste », le « duelgiul », le « nou ciocoiul », le « provincialul » etc. font leur apparition, soit dans la société française, soit dans la société roumaine. L'œuvre d'Alecsandri, en accord indirect avec celle de Balzac, met en mouvement des types humains et sociaux, des faits et des événements détachés de la réalité, des comédies de morale et des comédies sociales, des comédies humaines, au fond.

BIBLIOGRAPHY

Alecsandri, Vasile, *Scrisori, însemnări*. Ediţie îngrijită de Marta Anineanu, EPL, Bucureşti, 1964.

Alecsandri, Vasile, *Călătorie în Africa. I.* Volum stabilit de G.C. Nicolescu, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1960,.

Alecsandri, Vasile, *Dridri. Culegere de proză, II.* Volum stabilit de G.C. Nicolescu, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1960.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală,* traducere de I. Negoiţescu, Editura Polirom, 2000.

Barbéris, Pierre, *Balzac – une mythologie réaliste*, Larousse, Paris, 1971.

Barthes, Roland, *L'effet de réel*, în Communications n° 11, 1968.

Beguin, Albert, *Balzac visionnaire*, Edition Albert Skira, Geneve, 1946.

Bratu, Florian, *Le réalisme français. Essai sur Balzac et Stendhal.* Avant-propos de Irina Mavrodin. Postface de Tudor Ionescu, Éditions des Écrivains, Paris, 1999.

Călinesu, G., *V. Alecsandri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Champfleury, Jules Husson, *Le Réalisme*, Editura BiblioBazaar, Charleston, 2009.

Dima, Al., (coordonator), *Istoria literaturii române,* volumul II, Editura Academiei, Bucureşti, 1968.

Drouhet, Charles, Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi, Bucureşti, Cultura Naţională, 1924.

Genette, Gérard, *Discursul narativ în Figures III*, Collection Poetique, Editions du Seuil, Paris, 1972.

Genette, Gérard, Frontières du récit, în L'Analyse structurale du récit, Editions Seuil, Paris, 1981.

Ghica, Ion, *Dascăli greci şi dascăli români,* în *Scrisori către V.Alecsandri*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

Ibrăileanu, Garabet, *Vasile Alecsandri*, în vol. *Note şi impresii*, „Viaţa românească", Iaşi, 1920.

Ivaşcu, George, *Istoria literaturii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2009.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* vol. I, Editura Minerva, 1980.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Mavrodin, Irina, *Obsesia numită Balzac, în Operă şi monotonie,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2004.

Roman, Ion, *Vasile Alecsandri. Orizonturi şi repere*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

Russo, Alecu, *Iaşii şi locuitorii lui, în Opere complete*, ediţie îngrijită de Lucian Predescu, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1942.

Sîrbu, Anca, *Personajul literar în secolul al XIX-lea francez*, Editura Fundaţiei Chemarea, Iaşi, 1997.

Ştefănescu, Alex., *Un Balzac al literaturii române*, în „Ziua", la rubrica „Literaria", Nr. 3251, din 19 februarie 2005.

Zamfirescu, I., şi Dolinescu, M., *Istoria literaturii universale*, vol. 3, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucuresti, 1973.

THE SUBVERSIVENESS OF LITERARY HISTORY

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, ,,Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș

Abstract: The purpose of this study is to decipher the finest subversive veins printed in the apparently monotonous structure which is supposed to be the writing of literary history. Its subversive nature is less obvious and therefore much more exciting. The search for the „real" Constantin Negruzzi as a „man of the beginnings" draws on the map of literary history one of the most capricious trajectories. Far from having reached a consensus regarding the category to which he belongs, his classification seems to give trouble to even the most recent researchers of his life and work.

Keywords: Constantin Negruzzi, literary history, romanticism, subversion, literature

The search for the „real" Constantin Negruzzi as a „man of the beginnings" draws on the map of literary history one of the most capricious trajectories. Far from having reached a consensus regarding the category to which he belongs, his classification seems to give trouble to even the most recent researchers of his life and and work. If we can speak of a general consensus regarding his forerunner role in most literary manifestations, Negruzzi seems not to fit definhitively into any of the taxonomic schemes of aesthetics. If the romantic principles seem to define him the best, it is still true that their boundaries prove to be insufficient. His „proud independence of conscience" – according to Mircea Zaciu – puts his commentators in difficulty. A certain singularity cuts him out of the picture of his era, a certain ironic self-sabotage of his own writing .

The literary critic Gabriel Dimisianu is considered by his colleagues to be a withdrawn, discreet spirit, a man of small steps("temperate and preventive judgments", "reserve towards everything that is or can become excessive, more polite and distant than lenient", reasonableness, common sense, programmatic moderation, probing criticism, impersonal calm, air of neutrality - after some; discipline, frugality, balance, "rather individuality", common sense, constancy, honesty - in the terms of others, the list of such attributes could go on and on), even "dissatisfying" some, if not actually annoying them, at least in his articles read separately, "by the impersonal calm and by the air of neutrality he displays". Closer to the reality, Gabriel Dimisianu is actually distinguished by what, although initially "dissatisfied", someone observes, escapes at first glance: "affecting to say things within everyone's reach", "under the appearance of a natural even trivial observation, opens in reality a new perspective of interpretation". And this is best seen in his monograph, from 1984, dedicated to C. Negruzzi (Introducere în opera lui Constantin Negruzzi), reprinted at Cartea Românească publishing house under a more inclusive title in its contras form: Constantin Negruzzi. Although in "Introduction to a Reprint" the author confesses that "the text here is exactly the one from 1984, with only minor stylistic revisions and corrections of some typographical errors", however, or perhaps precisely because of this, the re-edition contains a gesture, even if well camouflaged, which inevitably belongs to the polemic

repertoire, be it cordial: a smooth and dull consistency in supporting one's point of view by reaffirming it.

The austere, full, laconic title may or may not be a testimony to this attitude, but the refusal of any revision fatally polemically repositions the text, in a sensibly enriched exegetical context, at least through the contribution of Nicolae Manolescu, from volume I of his Critical History of Romanian Literature .

And, although upon welcoming the first edition, Gheorghe Grigurcu identifies "the most interesting part of the study" as "its last section, dedicated to an analysis of C. Negruzzi's personality, the reconstruction of his moral physiognomy", the node of controversy and the polemical resources of the work are not here they are found, but in an apparently candid statement, by Gabriel Dimisianu, of the realist process "infiltrated in these narratives whose skeleton (structure, plot, conflict scheme) is romantic", because "in defining the feelings, the soul processes, the human relations that support and explain the dramas of the heart, Negruzzi appears to us in a hurry".

The critical subversion infiltrates from the very beginning of the study: "On the other hand, how much application and what rich realism C. Negruzzi puts into configuring the ambience, the frame, in noting the picturesque of those times, recreated from the scraps of specific existence, from scenes and atmospheric impressions, whose recording imposes a strong feeling of authenticity, of naturalness, of life as it would have been in the world since then". Naturally, Gabriel Dimisianu does not arrogate the inauguralness of his option, Leonid Dimov's article it will not have escaped him, probably, but he adopts a manner rather in the way of G. Călinescu's intuitive method as a starting point ("The movements of the short story are noisy romantic, however the content shows realistic skills" - we are talking about the short story Zoe), rather than, say, in the manner of Lovinescu (the idea of melodrama). The "realist procedure" "infiltrated in the romantic skeleton" seems to draw its essence from G. Călinescu's formula: "The balance between the romantic convention and the reality of the individual, this is the wonder of Negruzzi's creation". If, in its essence, the framing seems simple (in the preface to the translation of Hugo, Maria Tudor, Negruzzi himself confesses his adherence to romanticism, then, in a letter to Gh. Asachi, he opts for classicism), in spirit it is quite difficult, most opinions being seductive at the moment.

Mircea Zaciu classifies dryly, without hesitation: "Undoubtedly romantic prose, for which foreign models were sought, with identifications ranging from V. Hugo to Walter Scott, etc., Negruzzi's short story does not limit its value by this, the authentic, the originality" .

In the effort to define the same originality, otherwise evident, Gabriel Dimisianu identifies it, above all, in the formula of the first-person narrative, as "an element that can testify about the tendency towards truth and simplicity". As one of the "first prose writers who cultivates this mode of direct confession, with so many consequences in revolutionizing the prose of the next century," Negruzzi's statement about truth and simplicity, in O alergare de cai, "although made through the medium of the narrator in the short story, it refers to an element of a writing program (...), a program on which, beyond the inevitable influences from other directions, he will focus his literary action in his mature writings". Taking the oath of truth and simplicity, however, cannot be a sufficient sign of a realistic procedure. The formula of the first-person narration in no case overlaps with the idea of realistic consciousness, even if in romantic settings, of the writing. Truth and simplicity must be sought elsewhere, the realist thesis weakens significantly under the pressure of direct confession, the first person being the least creditable in the order of objectification. Instead, this too could have represented, from the very beginning, as

being the pivot, the hot core of the demonstration. Gabriel Dimisianu makes an observation of astonishing finesse, astonishing not because finesse would not be in his nature - on the contrary, but for the simple reason that, against the background of this finesse, camouflaged "under the appearance of a trivial observation", a fabulous intuition bursts out untimely, which seems to gather under its wings not only the writing of Constantin Negruzzi, but an entire literature: "If we look more broadly, we are forced to note that the takeover of romantic attitudes encountered some forms of undermining from the beginning: not necessarily through parody, but by sneaking in a restraining element, which aims to balance the vision, to temper the excesses". "Undermining the romantic" - amazing idea! What can come in a more subtle collision with the idea of "taming" it?!

And if we still got here, it must be said that Nicolae Manolescu solves the Negruzzi "enigma" by unreservedly appealing to the concept of Biedermeier romanticism, launched and described by Virgil Nemoianu . However, the concept is not sufficiently consolidated to be used as an interpretation key, and, in our case, it is not fully supported. N. Manolescu's approach is seductive in itself, although a certain carelessness in the exposition of the premises undermines the solidity of the interpretation. For example, right at the beginning of the chapter dedicated to the "founder" Negruzzi, he makes a statement, not without consequences, which he contradicts about ten pages later: "It is not certain that Negruzzi was aware of the value of his works. Rather careless with them, he collected them late in a volume...", to come back later: "With Negruzzi we never know what to expect. We have already seen that in the short stories he discovered the uncreditable narrator. His evocations carry a good dose of insecurity as far as veracity is concerned: inventions and absurdities are sprinkled among the biographical facts. The procedure is the later one from Sion, but it does not give the impression of naivety from him. Negruzzi seems aware of his value" . However, an author, even in appearance, cannot be disinterested in the value of the work and, at the same time, aware of his own value. Having an incomplete picture of the previous comments, N. Manolescu reproaches them for indulging in "all kinds of oppositions: between a romantic Negruzzi and a classical one, between the melodramatism of the first short stories and the realism of the Alexandru Lăpușneanu, himself lingering suspiciously long in the same indulgence, but solving it from the wrist: Biedermeier romanticism.

Then, with a certain exasperation, he accuses the predecessors of inertia, claiming that this inertia "stops O alergare de cai from being received at its value, namely the appearance of epic impersonality", although, a few years before the appearance of Istoria Critică..., G. Dimisianu finds in "the power (of Negruzzi) to restrain, to curb the overflows of "feeling", to repress his "attitude", the subjective self, for the benefit of a representation of the real, based more and more firmly on the will to objectify, and he does it not for program reasons, but from "literary instinct", representing "in Romanian literature, the first viable aesthetic affirmation of the objective epic". Surprised by the lack of attention given by critics to the "letters" from Negru pe alb, as a journalistic genre, although the idea, taken from Lovinescu, that Negruzzi is the precursor of Romanian journalism, of the Arghesian tablets and the Calinescian chronicles, appears to almost all of them (Mircea Zaciu, Florin Feifer, G. Dimisianu), and amazed "how little importance was given to the Epilogue to the Păcatele tinereților - which comes immediately after Negru pe alb - and which is an absolutely gratuitous play on words" that "throws over the entire anthology, (...), an unusual light", Manolescu forgets precisely the fact that Gabriel Dimisianu analyzes it in an anticipatory sense, along Urmuzian lines, in 1984, at length, for a few pages, launching the subtle observation that "Negruzzi, apparently playing, intuits the

possibility of emptying the meaning of an artistic statement until upon reaching the condition of a pure verbal mechanism", "a form expurgated of meaning" .

In addition, this argument, as well as others, are used by G. Dimisianu to demonstrate, extremely credibly, "C. Negruzzi's energetic adherence to the principle of the autonomous artistic". The observation regarding the urbanism of C. Negruzzi's prose ("Romanian poetry and prose began by being urban", a line continued by N. Filimon, I. Ghica, I.L. Caragiale, finished by the peasant vein, inaugurated through the world of Creangă's village, the re-urbanization of Romanian literature becoming a necessity realized only "almost a century ago, through Lovinescu, Camil Petrescu et al.) is a very precious one, as at least as precious is the idea, finely articulated through the reconstitution of the "inner man", of the Junimist before Junimea. The fact that Nicolae Manolescu does not mention at all Gabriel Dimisianu's monography even in the bibliography of his Istoria critică...astonishes and amazes, at least because of the striking convergence of the ideas of force and the germinal bed of ideas it offers.

Gabriel Dimisianu's monography Constantin Negruzzi is a superb literary object and the organically growing fabric of hypotheses and solutions make - through the very unmodified reprinting of the study, thus revalidating its plausibility - from a gentle critic a formidable silent polemicist, therefore impossible to defeat.

BIBLIOGRAPHY

Dimisianu, Gabriel, Constantin N egruzzi, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Dimov, Leonid, Un realist romantic: Costache Negruzzi, revista "Ateneu", nr. 7/1970.

Manolescu, Nicolae, Istoria Critică a Literaturii Române. 5 secole de literatură, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Nemoianu, Virgil, The Taming of Romanticism. European Literature and The Age of Biedermeier, Harvard University Press, 1984.

Zaciu, Mircea, Clasici și contemporani, Editura Didactică și Pedagogică, R. A., București, 1994.

AT THE CONFLUENCE BETWEEN LITERATURE, PAINTING, MEDICINE AND POLITICAL MILITANTISM

Mirela Radu
Lecturer, PhD, "Titu Maiorescu" University

Abstract: Physician, writer and lover of painting, Carlo Levi (1902-1975) was born into a wealthy family in Turin. His father, Ercole Levi, was also a doctor and his mother was the daughter of a socialist political personality. After high school, Levi attended the Faculty of Medicine in Turin. Even during these studies, Carlo proved to be a gifted young man for painting. The collected works were to be exhibited in Venice shortly after he graduated from the Faculty of Medicine. For four years, between 1924-1928, Levi continued his clinical and research work in the field of biliary tract diseases. In parallel, Levi specialized in Paris where he would meet people of culture and art. This effervescent period would bring a growing passion of the young Levi towards artistic beauty but also towards anti-fascist political movements. In 1927 he became the Italian leader of the Giustizia e Libertà movement. His political activity would attract the attention of the authorities and, after his arrest, he would be exiled to northern Italy.

Keywords: analytical sense, burlesque, satire, dramatic, legendary

Physician by training, Levi puts his medical knowledge at the service of poor citizens. Medical practice and painting, his first love, would fill the time of exile with constructive things. Between 1939 and 1941 he lived in France but, returning to Italy, in 1941 he was imprisoned in Florence. After the end of the war, Levi moved to the capital where he became involved in the literary life of his country, becoming the editor of *L'Italia Libera*. He would devote the next few years to writing and painting. Among the novels signed by Levi in the post-war period we mention *L'Orologio* (*The Watch*) (1950), *Le parole sono pietre* (*Words Are Stones*) (1955), and *Il Futuro ha un Cuore Antico* (*The Future has an Ancient Heart*) (1956). From 1963 to 1972 Levi became an independent senator on the lists of the Communist Party.

Paura della pittura is read by Levi at Radio Firenze in the fall of 1944. Originally these lines signed by Levi should have ended up in the pages of the magazine about contemporary art led by Curzio Malaparte: *Prospettive - Paura della pittura*. Levi's article was never published, but it gave the author the chance to build a much more complex piece of writing. The essay had been written by Levi in 1942 when people were still burdened by the fear of war. This fear of painting is the terror felt by all of Europe. In fact, Lavi had a plan to write a more complex work as in 1946 he came with *Paura della libertà*. This fear, the author said, can be detailed on many levels—socially, politically, in art, and even religiously.

Levi examines how the masses change their perspectives on life when faced with traumatic events such as war or a totalitarian system. The crisis that humanity entered through the Second World War is caused by the loss of direction in multiple aspects of daily life. The crisis in Europe had started a long time ago and the conflagration is only the valve through which the raging energies come out. Starting from the division of humanity into victims and aggressors, Levi comes to the conclusion that such traumatic moments are generated by those in the victim

state. Eager to find a master, such individuals surrender their personal freedom and that of others. For such individuals, freedom is too tiring and terrifying, and they feel much better in the position of obedience. The "idol" state as Levi calls it can always generate such anomalies.

Levi's writings were not well received in post-war Italy, being considered offensive and heretical, but Levi emphasizes an important aspect of human society, an aspect that can be found throughout the entire history of humanity - namely, the fact that as long as there are weak individuals, able to surrender their freedom of thought and expression, humanity will be dragged into such crises. And evil is based on this very thing - on the weak individuals of society. The crisis that takes on a social aspect is, in essence, an individual crisis, an accumulated tension, a state of impasse from which humanity can emerge victorious only by facing it. Levi offers the reader not only a historical journey but also a literary one with which he argues his points of view. The doctor starts from an anthropological study of reverence, a feeling that some individuals feel the need to have towards other fellows. A veneration misunderstood because putting another human being on a pedestal is a dangerous act for all of us. Blinded by the charisma of dangerous individuals, weak personalities of a community agree to surrender their liberties. Surrendering this freedom is tantamount to giving birth to monsters. Individuals willing to give up their freedom, which Levi calls *ombres peureuse*, commit a betrayal of all humanity because they don't just give up their own person but everyone's. This fear of freedom is translated at the social level by the emergence of extremist forms, by conflagrations and limitations of the rights of others. The incapacity of some members of society not only condemns others to darkness, but gives birth to ugly, abnormal, distorted forms.

If the anomaly was for Levi fascism, by extrapolation we can arrive at many other forms of social deviations, the palette being diverse and the same names-communism, totalitarianism, dictatorship, etc. *Paura della libertà* (1946) is a reiteration of Levi's ideas in relation to oppressive systems and incorporates the system of thought that the author would apply to subsequent writings "che sussume, anticipandoli, gli assi teorico-filosofici degli scritti successive. Da esso confluiscono nelle opere in prosa e in poesia idee, analisi, motivi ricorrenti e soprattutto il tentativo di una riconciliazione tra l'astratto e il concreto, l'interno e l'esterno, il razionale e l'irrazionale, poli dialettici intorno a cui si costruisce il pensiero di Levi, intento a ritrovare, nel mondo contadino, una cultura capace di superare l'astrattismo razionalistico del nazifascismo"[1]

The series of essays that Levi proposes to readers is a deep, psychological, philosophical and even social analysis of lost human values, of the troubled history of humanity. However, Levi comes with an optimistic ending because humanity has the power to be reborn from its own defeat, it can recreate through artistic beauty because, once the war is over, art makes the aesthetic values reborn in the human being. Levi firmly denounces totalitarianism and violence. The death of the being next to us breaks old ties and recreates terror and fear. A generalized fear, of beauty, of love, of our fellow man, but when the heavy clouds of despair dissipate, man is left with hope.

Between 1943 and 1944 Levi wrote *Cristo si è fermato a Eboli*, an autobiographical novel that he published only in 1945. The novel is the description of the period spent in exile in Basilicata (first in Grassano and then in Aliano). Eboli, a small village in the province of Salerno in southern Italy. In this small hamlet the author discovered a civilization based on patience, sacrifice, resistance and strength of character of simple people but with a lot of love for life and

[1] Ricardo Gasperina Ceroni, *Legge e tempo ne L'Orologio di Carlo Levi. La vigenza senza significato*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015), p. 77

attached to perennial values. Initially frightened by the atmosphere of the small provincial town that seemed deserted and outdated, Levi discovers simple people with enduring values and hard living. Among those encountered by the author are the gravedigger (a wolf tamer as well), the maid Giulia (a poor woman with several children accused of witchcraft) and the parish priest Don Trajella (often under the influence of alcohol). Though brief, his stay in this secluded land transformed Levi, reminded him of the simple values of the villagers, restored his faith in his fellow men, and helped strengthen his will to stand against oppression.

The village of Eboli seems timeless, detached from the physical rules that govern the world, the small village seems not to have entered the map of Christianity. Beyond the isolated geography, this region is part of southern Italy that opposes the progess. The south of Italy is driven by fierce feelings, by revenge and secular justice, by a wildness of human character that has been shaped by the harshness of the landscape. The peasants of this secluded place of civilization resist any form of imposed authority, resignation is the form of silent resistance that the inhabitants of this corner of the world adopt in the unseen battle against evil. To illustrate this antagonism as faithfully as possible, Levi uses different styles, from pages that seem to be torn from a journal, to descriptions of nature, to direct characterizations, Levi's pages are soaked in reflection and contemplation.

This work remains an essential one in the literary evolution of this Italian intellectual, forced to accept fascist oppression."La sua narrazione si presenta come l'apice di quello sforzo conoscitivo e ontologico che caratterizzò la vita dell'intellettuale torinese, testimoniato dall'impegno politico attivo e dalla costante ricerca di nuove modalità espressive in campo pittorico."[2] Levi chronicles both the political events of his time and a personal examination of conscience. The peasants of Levi are a mixture of mysticism and devotion and the practices of magic are encountered at every turn. Abandoned by civilization and Jesus, the inhabitants of these lands try to continue their simple life in their own home. The mayor is also a teacher for the little ones, the priest is drunk and homosexual but that does not prevent him from having resentment towards the community that disowns him. This community haunted by malaria, extreme poverty and primitivism is where the outcast Levi finds peace.

The compassion that the author feels emerges from the pages of the writing and this feeling is due to his medical training. Because Levi knows what diseases the lack of drinking water can generate, what psychological effects the bad models of the village authorities can create in children's souls, and what spiritual danger lurks in a society dominated by mistrust, ignorance and indolence or the corruption of those who are called to defend the interests of the people. The inequity between the sexes, the absurd old customs (such as the fact that no woman could cross the threshold of a bachelor's house), the primitivism of the rules that dominate these places initially amaze the doctor. Later, it is precisely this community, this community of misfits, that gives him the freedom he so desperately needs. These inhabitants do not belong to the canons of civilization. Their time is equal parts wild, wild, and untamed.

But Levi's literature must be analyzed in the wider literary, social and political context of post-war Italy. Indebted to realism, this new movement is enlivened by the traumas that Italy suffered during fascism, the repression of the resistance movement and the many broken destinies in the name of aberrant policies. Deeply shaken by the interwar period and then by the war, Italy's intelligentsia tried to rebuild the country on new foundations. Levi earns his own place in the literary panoply emerging in the post-war period through the delicacy, sensitivity

[2] Michelangelo Morelli, *Carlo Levi e la narrazione dell'Altro* in *Pandora-Rivista di Teoria e Politica*, 28 novembre 2018, p. 1

and objectivity with which he described the poor areas of Italy, the traditions of these isolated communities and the strength that seclusion gave the inhabitants to resist the changes that swept them the so-called civilized world. Basically, the question that Levi manages to raise in the souls of his readers is a simple one - if the civilized world allowed itself to be dragged into atrocities, with what right do we judge these communities that we perceive as primitive but where life unfolded smoothly without the horrors generated by modernity.

Disgusted by the idols of the state authorities and the religious ones, Levi prefers this realm that seems to have been avoided by Christor but which is much cleaner than what the hypocritical modern world proposes. Although created by the individual, the modern state is no longer found in the consciousness of its citizens, but begins to replace individualism, killing it.

In 1950 Levi returns with a new novel, *L'orologio*. And this time the society that the doctor describes is divided between the bourgeoisie-those who think they are masters and the simple people whose strength is a silent one. On the shoulders of these simple people, Italy after the war begins to be built. Far from personal ambitions, from the illusory search for power, simple people are the ones who bear the burden of survival and reconstruction of a people hard-tested by fate. Levi creates a melange between the reality described by his testimony and fiction. The action takes place over three days in December 1945. It is the year in which Benito Mussolini is executed by the Italian resistance, the preparation of the armed insurrection by the Italian partisans but also the political crisis, the coming to power of Alcide De Gasperi and the Christian Democrats. Levi is outraged by the political struggle of that period and his ironic attitude towards political people is exemplified in the figure of Ferruccio Parri («crisantemo su un letamaio»-manure chrysanthemum). Some exegetes have identified points of congruence between Levi's literature and Federico Fellini's cinematic art. Both propose a realistic investigation of temporality from the perspective of the flaws that the modern world has - especially corruption, the struggle for power, cynicism and the exploitation of the individual "In entrambi gli artisti, l'esplorazione della temporalità dialettica della modernità implica una critica alla corruzione degli ideali politici e culturali del dopoguerra."[3]

The linearity of chronological time is overturned, the magic intertwines with the incident, creating a new texture. The consistency of Levi's thinking can also be felt through the references that *L'orologio* makes to *Cristo si è fermato a Eboli*. Those who would lose the privileges of the old regime shamelessly cling to the possibility of continuing to exercise prerogatives in the new structures that appear after the war. The rot of a deeply corrupt society is harshly criticized by the doctor. Convinced of the possibility of building a better society, Levi is a follower of a cultural revolution that will shake the deep-rooted foundations of Italian society. A mixture of fiction and reality, the novel brings up hot topics that Italy was facing in the post-war period. The change brings with it an upheaval of the whole society which begins to realize the multiple problems it has to correct.

Levi, in *L'orologio*, superimposes on objective reality a fantastic world, populated by monsters, strange characters and visions. This duplicity of space and time is a copy of the society that the author perceives in his immediate vicinity. Human consciences, in the post-war period, try to forget the atrocities by engaging in political movements that do not honor them. This false world of freedom frightens Levi perhaps even more than the horrors that have just happened. The exuberance of levi's travails stands in stark contrast to that of the other characters whose psychic death is evident "La ricchezza ontologica percepita da Levi è contrastata con l'aridità e la

[3] Giovanna Faleschini Lerner, *Sogno, memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015), p. 138

povertà ontologica della realtà com'è percepita da parte di altri protagonisti del romanzo, i compagni di Levi impegnati politicamente con il Partito d'Azione subito dopo la fine della seconda guerra mondiale ma talmente chiusi nel mondo limitato della vita politica e dei giochi di potere che restano insensibili al dinamismo che Levi percepisce, nota e celebra."[4] The basis of this novel were the articles that Levi signed in the pages of the newspaper *Italia socialista*, between 1947-1949

The image of clerks sitting for hours without doing anything is also ridiculed in *L'orologio*. These puppets of the state do nothing but languish aimlessly on taxpayers' money that are barely surviving. Levi's characters are inspired by real ones and are drawn with great literary grace by ridiculing some grotesque physical or mental characteristics. But these characters, beyond the obvious similarities with those in the socio-political circle frequented by Levi, constitute true typologies of post-war Italy. These portraits are distinguished by strange analogies, metaphors, comparisons even with the animal and vegetable world. Thus, Martino's character borrows the characteristics of a wandering and hasty bird "a schiena ingobbita, il vestito trasandato, la camicia bianca aperta sul collo come quella di un giovinetto, il lungo viso di ragazzo invecchiato, e l'aspetto di uccello frettoloso,che saltella da un ramo all'altro, come spinto da chissà quale impazienza."[5]

For other characters, such as the poet Umberto Poli, Levi harbors feelings of respect and admiration that can be felt from his characterization of him "Alto, robusto come una quercia, giovane ancora, ma con l'aria di un vecchio antico, i capelli rosso fiamma e gli occhi azzurri come fiordalisi."[6] The power of Levi's writing consisted in the construction of his characters, in the more or less subtle satire, in the physical or psychological characterizations of some personalities of his time. The analytical sense, the burlesque character of the characterizations, the narrative force given by the combination of deeply emotional frames and pure narration have their origin in the articles written over time but also in the medical profession that allowed him to probe consciences with surgical precision.

References to biblical writings when characterizing some characters come to reinforce the ridiculousness of the situations that Levi constructs. Thus, one of the representatives of the liberal party is painted as an apostle suffering from Basedow-Graves disease and possessed by its specific anxiety "A un estremo del tavolo sedeva, un po' isolato, come un tredicesimo apostolo, quello che aveva dato inizio alla crisi: aveva un lungo naso, due occhi rotondi, sporgenti, che pareva dovessero uscirgli dalle orbite e rotolare da un momento all'altro per terra."[7] The representatives of the communist party and those of the liberal party are likened to theologians and cardinals.

From a narrative point of view, the unfolding of the action is initiated in the form of journeys. The first is a tour of the capital. This journey has the role of revealing those members of the former power who not only remain in office but defy the entire population brought to the brink of poverty. But it is also a protagonist's journey into the country's not-so-distant past and a glimpse into an uncertain future. The contempt of this doctor who understood to believe in the ideals of his struggle is obvious. Levi understood in the years after the war that the society he had dreamed of could not be realized, that the justice he had longed for would not come and that,

---

[4] David Ward, *Carlo Levi e la "meaninglessness" della storia*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015), p. 197

[5] Carlo Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino, 1989, p. 43 Apud. Filippo Benfante Un lapsus di Carlo Levi? Note di un lettore dell' Orologio, Storiamestre, 2020, p. 8

[6] Idem, p. 8

[7] Idem, p. 18

in the last instance, the state would be governed by the same hypocritical individuals aided by the entire administrative apparatus that they had built their power in the past as well.

Between 1951 and 1952 Levi travels to Calabria, from Melissa to Sila in the company of the writer Rocco Scotellaro. Then, in 1955, he traveled to the poor south of Italy, in Sicily, and the experience of that period materialized in *Le parole sono pietre* (1955). The trip to Germany is found in the pages of *La doppia notte dei tigli nel* (1959). In 1973, he lost his sight but continued to paint and write *Quaderno a cancelli*, an autobiographical journal that was published four years after his death.

Levi was fascinated by life and its many aspects. His commitment to the practice of medicine, literature and painting, but especially politics, reveals in Levi a complex personality that always fought for his aspirations. The pages of fiction that he left us reveal a patriarchal society, poor but guided by its own rules. The society that Levi describes is one that seems frozen in time beyond the canons of ordinary life. Dramatic and legendary, this land away from the troubled society is a fairy tale, where human strength can make a difference. This realm is actually one that exists within each of us "Questo mondo non soltanto non ha dei confini così precisi, come il mitologico nome di Eboli starebbe a significare, non soltanto lo si ritrova vicino a noi in qualsiasi paese dove noi ci troviamo ad abitare, ma è dentro di noi, dentro a ciascuno di noi, è un elemento della nostra stessa vita, della nostra persona, un elemento fondamentale non eliminabile."[8] The world of the simple peasant is one of clear values, of properties that lead to the building of a nation and a country.

In opposition to modern society, this secret collectivity has those sacred values that ensure continuity. The West's overflow of reason runs counter to this unique realm. The South is not so much a land of geography, but a state of mind in which people have the art of including suffering in their lives. The timelessness of the South haunts Levi, who comes to wish for the revival of these long-gone societies, that hard life that formed characters. The world ruled by myth and ceremony is one of purity compared to what modernity offers. The incorporation of the sacred into the profane-the characteristic of these isolated societies-makes existence itself take on a meaning, a meaning that modern man seems to be losing.

Basically, realism comes from mythology. The North and the South, not just two hemispheres but also two ways of being - modernity versus archaism. Seemingly incongruous, these areas of human civilization could create a better man of the future if they chose to coexist. The struggle between the new and the old can end peacefully, "Dipende da noi, abitanti del nuovo millennio, farle coesistere dentro la nostra sempre più aggrovigliata esperienza. Ora, verosimilmente, i «monachicchi», gli spiritelli dispettosi, gli gnomi irriverenti della campagna, non andranno mai a votare, non sanno di poter usufruire di diritti sindacali, né sono attratti da qualsivoglia coscienza politica. Ma, secondo l'auspicio dello stesso Levi, dovranno anche loro imparare a convivere, senza perciò dissolversi nell'aria, con una modernità che sempre implica anche qualche forma di emancipazione."[9]

The mixture between the confession and the imaginary are proof of the special literary intuition that doctor Levi has. The portraits sketched by the author are placed between the fantastic and the tangible perception. The nuance of the character is done delicately, by marking those features that remind of the face of angels. On the contrary, when the character is negative, the focus shifts to the antithesis to the angels "veva commesso, con rischio della sua fama, una scorrettezza: ma l'aveva fatto, come era suo dovere, per esorcizzare gli spettri, e per scacciare gli

[8] Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia*, Edizioni E/O, Roma 2000, p. 68
[9] Filippo La Porta, *Carlo Levi e la nuova narrative meridionale*, in *Meridiana*, n. 40, 2001, p. 143

angel."[10] Exorcism, for Levi, is the equivalent of secularization, of the loss of the transcendental. Levi's novel reveals a cyclical character of life which, stylistically speaking, is achieved through the repetition of words that create the sensation of continuity, of a temporal cascade. Levi uses two clocks, describes two chronological times, two political personalities that are apparently antagonistic creating a unique stylistic symmetry but can also be read as a dichotomy. The complex sentences, with numerous subordinates, create the feeling of bifurcations, of positioning the author at a crossroads of the related political events. The color palette that the doctor-writer uses is one of duality-white versus black/gray but what really creates the dual narrative framework is the use of ingenious juxtapositions that express contradictory notions.

For Carlos Levi, literature was not only a valve through which unpleasant memories could be transformed into aesthetics, but also a form of civic engagement, because the Italian doctor understood that journalism must be done for the citizen, in order to defend the common man. The fact that his writings focus on those disadvantaged areas of Italy is a message that the doctor conveys to his readers - even if the homeland and civilization have forgotten them, he is grateful to them for keeping traditions alive but also for resilience in the face of adverse changes in history. Political conditioning was equally repugnant to Levi as the servility, political regimentation, and lack of freedom of expression specific to dictatorial systems. Levi's various levels of action-medical activity, political engagement, journalism-were welded into this profound system of thought. Addressing burning issues in the post-war period, Levi undertakes to expose the frivolity, lack of consistency and immorality of politicians. His social and ethical commitment is due to his humanistic training and medical studies that taught him to value the human being and fight for freedom. Epiphany plays an essential role in Levi's narratives because they open the way to the sacred in the everyday world.

BIBLIOGRAPHY

Faleschini Lerner, Giovanna *Sogno, memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015)

Gasperina Ceroni, Ricardo *Legge e tempo ne L'Orologio di Carlo Levi. La vigenza senza significato*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015)

La Porta, Filippo *Carlo Levi e la nuova narrative meridionale*, in *Meridiana*, n. 40, 2001

Levi, Carlo *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950

Levi, Carlo *L'Orologio*, Einaudi, Torino, 1989, p. 43 Apud. Filippo Benfante *Un lapsus di Carlo Levi? Note di un lettore dell' Orologio*, Storiamestre, 2020

Levi, Carlo *Un volto che ci somiglia*, Edizioni E/O, Roma 2000

Morelli, Michelangelo *Carlo Levi e la narrazione dell'Altro* in *Pandora-Rivista di Teoria e Politica*, 28 novembre 2018

Ward, David *Carlo Levi e la "meaninglessness" della storia*, in *Poetiche*, vol. 17, n. 42 (1 2015)

[10] Carlo Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950, p. 151

MIHAIL SADOVEANU'S WORK, BETWEEN SAMANATORISM AND SOCIALIST REALISM

Iulian Băicuș
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In this essay I have been trying to summarize the works of the most important Romanian prose writer and novelist Mihail Sadoveanu, who transgressed the time from the poetic of the literary review Sămănătorul to the Realism Socialism or the Proletcult Literature, imported in the 50 s from Soviet Union. His first phase was influenced by Emile Zola naturalist phase and he was concern with bovarism in the Romanian literature, creating feminine types similar to Anna Karenina and Madame Bovary, two of the novels that have influenced him most. The second phase is characterized by the influence of Walter Scott s history novel, or Alexandre Dumas', due to Romanticism, he wrote a saga of Moldavian history, including Brothers Jderi[1], a trilogy dated on the era of Stephen the Great, the most important king of Moldova. The third phase I have named it the mythical Realism, using a term coined by Mircea Eliade, for his novel, The Night of Sânziene, and the last phase of his work was The Socialist Realism, because he became one of the favorites writers of the new regime, after the abdication of King Michael and the start of the new communist regime, in 1947.

Keywords: Realism, Bovarism, History Novels, Stephen the Great, Mythical Realism

Masiv și impunător, Ceahlăul literaturii române cum a fost numit, Mihail Sadoveanu a publicat peste 100 de volume de povestiri, nuvele, impresii de călătorie, memorii, traduceri, etc care l-au transformat într-un veritabil Balzac al literaturii noastre. Cu o activitate care începe la începutul secolului XX și publicând proza din anul 1900 încoace opera lui Mihail Sadoveanu va traversa mai multe epoci literare, de la Sămătorul la realismul socialist din anii 50.

Când discutăm despre opera lui Mihail Sadoveanu și operăm acea celebră împărțire în opera de tinerețe și cea scrisă la senectute, nu putem să nu ținem seama de o anumită propensiune spre zone destul de diferite ale realismului sau naturalismului. Inițial proza lui Mihail Sadoveanu se orientează spre o alianță destul de naturală cu proza naturalistă, și acest pattern balzacian sau tolstoian este destul de vizibil când citești opere din seria **Haia Sanis**[2], povestirile din **Dureri înăbușite**, **Crîșma lui moș Precu**[3]**,** romanele **Cazul Eugeniței Costea**[4]**, Venea o moară pe Siret**[5] sau **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**[6].

Nu ar trebui să scăpăm din vedere nici cartea sa de călătorie **Olanda**[7], scrisă cu ocazia unei vizite la invitația unui foarte cunoscut importator de trabucuri olandez, în care autorul își va exprima uimirea în fața fenomenului economic din această țară. Deși nu face parte din tipologia

[1] Jder means in English a marten, a small mamal.
[2] Mihail Sadoveanu, *Haia Sanis*, în **Dureri înăbușite,** București, Editura Minerva, BPT, 1972
[3] Mihail Sadoveanu, **Crâșma lui Moș Precu**, București, Editura Minerva, 1910
[4] Mihail Sadoveanu, **Cazul Eugeniței Costea**, București, Editura Eminescu, 1970
[5] Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret**, București, Editura Cartea Românească, 1939
[6] Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**, București, Editura Adevărul, 1933
[7] Mihail Sadoveanu, **Olanda**, București, Editura Cartea Românească , 1938

noastră reportajul literar sau cărțile de călătorie constituie un capitol la fel de relevant pentru realism în literatura română, exemple scrise de autori interbelice fiind relativ puține, nu am cum să uit să enumăr câteva titluri ceva mai relevante, **India**[8] lui Mircea Eliade, **Cartea Oltului**[9]**, Țări de piatră, de foc, de pământ**[10], sau **Țara de piatră,** toate fiind scrise de Geo Bogza sau **Rapid, Constantinopol, Bioram**[11], ghid de călătorie prin Istambul scris de Camil Petrescu. După schimbarea de regim din 1947 Mihail Sadoveanu va publica alte cărți de călătorie, de data aceasta în Uniunea Sovietică, **Lumina vine de la Răsărit**[12], dar asemenea reportaje au mai fost incluse și în volumele **Caleidoscop**[13] sau **Fantezii răsăritene**[14]**,** în vreme ce colegul său de la fosta SSR, Societatea Scriitorilor Români, transformată după modelul sovietic în Uniunea Scriitorilor, criticul literar G.Călinescu scria volumul de reportaje **Am fost în China nouă**[15].

În **Olanda**, cartea de reportaj cea mai interesantă din întreaga literatură română Sadoveanu descrie la un moment dat un cerșetor olandez îmbrăcat într-o haină de postav gros, care după ce îi cere un gulden, îl trece într-o agendă pentru a-și plăti impozitul către primărie. Uimit, scriitorul român îl întreabă de ce vrea să plătească acel impozit iar cerșetorul îi răspunde deconcertant că vrea să aibă drumuri mai bune, un sistem medical performant și școli bune pentru copii săi care dacă se vor ține de învățătură nu vor ajunge ca el, pe străzi, unde trebuie să cerșească. Si non e vero e ben trovato.

În perioada de tinerețe a operei lui Mihail Sadoveanu ale realismului literar putem descoperi foarte multe din trăsăturile realismului, în primul rând construirea unui univers ficțional, un simil-real, destul de verosimil, motivat de diverse legităţi sociale, economice, politice dar şi de coordonatele psihologice sau antropologice ale omului, concentrarea asupra realităţii imediate, cotidiene, reliefarea tuturor aspectelor realităţii, inclusiv răul sau urâtul, ca-n estetica **Florilor de mucegai**[16] din poezia lui Tudor Arghezi, printr-o observaţie lucidă, subliniind rolul mediului social ca factor explicativ al evoluţiei sau al comportamentelor personajelor; personajele sunt tipuri, reunind trăsăturile unor categorii umane largi, ele sunt înfăţişate în evoluţie, dezvăluindu-şi complexitatea, iluzia realităţii în felul de a vorbi al personajelor; evaluare etică a faptelor şi a personajelor.

Povestirile lui Mihail Sadoveanu

Anul 1904, anul debutului său în volum, după debutul la Sămănătorul, cu un an înainte, în 1903, va marca publicarea a trei volume diferite, **Povestiri**[17]**, Dureri înăbușite**[18], **Crîșma lui Moș Precu**[19] sau **Șoimii**[20], primite de public cu un entuziasm deschis, lansau un scriitor care avea să devină la senectute Ceahlăul literaturii române, cum avea să fie botezat ulterior de Geo Bogza. Printre aceste povestiri se numără câteva capodopere ale literaturii sadoveniene, nu-i de mirare că naturalismul lor a atras atenția unor critici literari en vogue, printre cei care aveau să-i salute debutul se numărau Nicolae Iorga, E.Lovinescu sau Titu Maiorescu, cel care le caracteriza

---

[8] Mircea Eliade, **India**, București, Editura Cugetarea, 1935
[9] Geo Bogza, **Cartea Oltului**, București, Editura Minerva, 1985
[10] Geo Bogza, **Țări de piatră, de pământ, de foc**, prefață de Paul Cernat, București, Editura Litera, 2011
[11] Camil Petrescu, **Rapid. Constantinopol. Bioram**, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1974
[12] Mihail Sadoveanu, **Lumina vine de la Răsărit**, București, Editura Cartea Rusa, 1945
[13] Mihail Sadoveanu, **Caleidoscop, Impresii din Uniunea Sovietică**, București, Editura de Stat, 1964
[14] Mihail Sadoveanu, **Fantezii răsăritene,** București, Editura de Stat, 1964
[15] G.Călinescu, **Am fost în China nouă**, București, Editura de Stat, 1947
[16] Tudor Arghezi, *Flori de mucegai*, în **Cuvinte potrivite,** București, Editura Minerva, BPT, 1977, p.112
[17] Mihail Sadoveanu, **50 de povestiri**, București, Editura Minerva, 1964
[18] Mihail Sadoveanu, **Dureri înăbușite**, București, Editura Minerva, BPT, 1966
[19] Mihail Sadoveanu, **Crâșma lui Moș Precu**, București, Editura Minerva, 1910
[20] Mihail Sadoveanu, **Șoimii**, București, Editura Minerva, 1904

foarte plastic într-un raport academic scris în anul 1906 drept „creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și târgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris". Titu Maiorescu procedează prin reducerea la scară, se oprește asupra celor 15 texte din volumul **Povestiri**, exact ca în celebra poezie, Cei patru apostoli erau trei, Luca și Matei. El alege doar câteva povestiri, **Ionică, Năluca, Cosma Răcoare, Regretul** sau **Moarta**, și remarcă limbajul firesc, deosebit de la un personaj la altul, un mod de individualizare a fiecărui erou în parte, autorul fiind un stilist desăvârșit și gradând nuanțele pentru a pune în evidență simplitatea dialogurilor, care folosesc cuvinte familiare sau dialectale. De asemenea Titu Maiorescu remarca faptul că povestirile lui se îndreaptă către un eveniment sufletesc decisiv, un punct de climax, fie o criză violentă, fie amintirea unei turburări sufletești, urmată de o stare de liniște și serenitate. Debutul autorului, la doar 24 de ani, cu patru volume simultane au atras imediat atenția publicului și al criticii, de altfel N.Iorga avea să numească anul 1904 anul Sadoveanu. Sigur, un rol decisiv îl jucase colaborarea la revista Sămănătorul dar și numeroasele traduceri din literatura universală, printre autorii traduși se numărau Ivan Turgheniev cu Povestirile unui vânător, o carte care avea să exercite o influență directă asupra propriei lui literaturi cinegetice, dar și din Cehov, Lev Tolstoi (Puterea întunericului), Gorki, Pușkin(Crăiasa apelor), Korolev, cunoașterea limbii ruse dar și a celei franceze peritându-i să ia contact cu opere de valoare ale acestor două literaturi, se spune chiar că elevul de liceu Mihail Sadoveanu învățase pe dinafară câteva capitole din **Madame Bovary,** romanul lui Gustave Flaubert, bovarismul domnișoarelor din târgurile moldovenești de provincie fiind una din tema favorită a povestirilor scrise în tinerețe. Scriitorul l-a invitat pe celebrul istoric și arheolog Vasile Pârvan, cel care scrisese **Getica**, și care va așeza **Șoimii** alături de opere celebre din literatura universală, scrise de Walter Scott, Bruno Manzoni, Victor Hugo sau Gustave Flaubert, dar îl va compara și cu Ioan Slavici sau Duiliu Zamfirescu. Cu toate că Nicolae Iorga nu era un critic literar de direcție sau de recepție cuvântul lui a fost decisiv în fundarea mitului sadovenian, căci la debut el îl caracteriza pe junele prozator Mihail Sadoveanu ca fiind "*mai puternic decât toţi cei mai tineri prin belşugul producţiei sale fără pripă şi fără zăbavă, liniştită şi sigură, prin mlădierea care îi îngăduie să înfăţişeze viaţa supt toate aspectele ei*". Aderența lui N.Iorga la grupul sămănătorist avea mai mult valoare ideologică decât estetică, dar lui N.Iorga i se datorează sintagma „anul sadoveanian" pentru anul 1904, judecâtă formulată în prefața care deschidea volumul Crîșma lui Moș Precu: "*Cu acest volum se mântuie un an de literatură românească, ce s-ar putea numi, după acela dintre scriitori care s-a ridicat, în cuprinsul lui, prântr-o bogăţie de activitate admirabilă, la situaţia de cel mai cetit şi iubit dintre nuveliştii de astăzi - anul lui Sadoveanu"*.

Consacrarea oficială avea să fie întregită de acordarea Premiului Academiei Române în anul 1906 pentru volumele **Povestiri** şi **Şoimii**[21], în urma rapoartelor academice semnate de Titu Maiorescu şi Ion Bianu. Singurul adversar care în atacă violent în noiembrie 1905 în revista **Curentul nou** era H. Sanielevici care va scrie și va publica articolul **Morala domnului Sadoveanu**[22], un serial urmat de noi episoade în numerele succesive din lunile ianuarie, februarie şi martie 1906, prin care literatura lui Mihail Sadoveanu este acuzată că face apologia beţiei, crimei, violui, adulterului şi bestialităţii, demonstrând astfel "atitudinea amorală"

[21] Mihail Sadoveanu. **Șoimii**, București, Editura Minerva, 1904

[22] H.Sanielevici, **Morala domnului Sadoveanu**, un text critic recenzat de Garabet Ibrăileanu, accesat online la linkul https://ro.wikisource.org/wiki/Scriitori_%C8%99i_curente:Morala_dlui_Sadoveanu, accesat pe 28.02.2023, ora 16.30

dominantă în viziunea asupra satului şi caracterul reacţionar al poporanismului. Atacul lui H.Sanielevici îl viza pe N.Iorga dar Mihail Sadoveanu era o victimă colaterală în campanie purtată de H.Sanielevici care căuta să-l detroneze pe N.Iorga de pe postul de rege neîncoronat al culturii române. De pe care a făcut mai mult rău decât bine literaturii contemporane vezi scandalul cu Jurnal de sex care se va termina cu arestarea lui Bogza.

În capitolul consacrat scriitorului din Istoria literaturii române contemporane, E.Lovinescu îl va încadra pe Mihail Sadoveanu în categoria Sămănătorismului şi poporanismului din Moldova, ce-i drept în acel moment autorul nu publicase capodoperele care l-au impus drept un are scriitor, deci judecata criticului nu putea fi decât una parţială. Volumul de debut, Povestiri, este rezultanta lecturilor sale a unui tip de paraliteratură care ulterior avea să se mai estompeze, cea a cărţilor cu haiduci, dar avea să fie îmbrăţişată de cinematografie, care a ecranizat câteva asemenea poveşti în seriile care-i aveau drept eroi pe Mărgelatu, sau pe Iancu Jianu. Urmele acestor lecturi din proza haiducească se văd abia mai târziu în câteva dintre secvenţele unui roman cu ramă, **Hanu-Ancuţei**[23] şi de ce nu, în trilogia închinată imaginii mitice a lui Ştefan cel Mare, **Fraţii Jderi**[24], roman istoric de dimensiuni ample, inspirat de trilogia lui Sienkiewicz, frescă narativă şi socială de mare valoare a ţării Moldovei din epoca respectivă. E.Lovinescu citează bucăţi care seamănă în opinia criticului cu epica populară, **Răzbunarea lui Nour, Ivanciu Leul** sau **Cosma Răcoare**, sau **Cântecul de dragoste**, eroii acestor povestiri fiind „războinici oţeliţi, haiduci sentimentali, ţigani poetici şi amoroşi". Dacă **Răzbunarea lui Nor** seamănă mai mult cu o baladă haiducească, **Ivanciu Leul** prezintă un hangiu care o boceşte pe jupâneasa sa urlând, în vreme ce **Cosma Răcoare** preia biografia eroului, cântat în poezie de Nicolae Labiş, cel ce primeşte ordine clare să fure o jupâniţă şi să o aducă la casa stăpânului dar aceasta îl perefră pe răpitor, probabil inspirată dîntr-o baladă populară, care circula prin zona Moldovei, în vreme ce în Cântecul de dragoste, un ţigan rob de la curtea boierească îşi exprimă iubirea prin cântecul măiastru întrerupt cu hangerul de stăpânul care nu mai reuşea să închidă ochii, să se odihnească puţin. Prin profilul lor aceste povestiri nu fac obiectul studiului de faţă.

Mult mai utile sunt însă povestirile sau nuvelele din celelalte volume, **Dureri înăbuşite**, cu un titlu sămănătorist sută la sută, şi **Crîşma lui Moş Precu,** alte două volume de proză scurtă care pot fi considerate un veritabil laborator al creaţiilor sadoveniene viitoare. Pentru a le circumscrie criticul literar E.Lovinescu a utilizat un cuvânt umbrelă, cam oximoronic, punându-le sub semnul unui materialism liric, el remarcă lumea instinctuală, animalică, dragostea naturală sau adulterină, bătaia şi omorul, dar aceste elemente erau exact acele trăsături care dădeau substanţă naturalismului francez, foarte interesat cu vreo trei sau patru decenii înainte de tarele genetice ale societăţii, şi pe fondul avansurilor din biologie, medicină, endocrinologie sau genetica propriu zisă. Nici beţia nu lipsea descrisă în **Crîşma lui Moş Precu**[25] dar de tip art for art sake, sublimată într-un chip minunat mai apoi în **Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă**[26] dar şi în povestirea ramă din **Hanu-Ancuţei,** şi cea eroică descrisă apoi în **Şoimii**, opere în care degustarea vinului devine doar un simplu pretext pentru dezlegarea limbilor. Aş compara trilogia Fraţii Jderi cu cea a polonezului Henrick Sienkiewicz, Prin foc şi sabie, care mărturisea într-o prefaţă că a scris aceste trei romane, Pan Wolodiowski, Prin foc şi sabie, şi Potopul, pentru a educa şi a îmbărbăta patriotic pe tinerii din ţara sa.

---

[23] Mihail Sadoveanu, **Hanu-Ancuţei**, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963
[24] Mihail Sadoveanu, **Fraţii Jderi**, Bucureşti, ESPLA, 1952
[25] Mihail Sadoveanu, **Crâşma lui Moş Precu**, Bucureşti, Editura Minerva, 1910
[26] Mihail Sadoveanu, **Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă**, Bucureşti, Editura Naţionala Ciornei, 1935

Cel mai bine este desființat punct cu punct H.Sanielevici de către Garabet Ibrăileanu, care a lăsat un admirabil text al unei polemici literare în care va salva de sub această acuzație funestă de reclamă făcută alcoolismului și o altă povestire, Ion Ursu, de fapt eroii aceștia sunt profund imorali, cum sunt cei trei preoți care ar trebui să dea un exemplu de moralitate pentru enoriași dar care nu-s decât niște profitori, lipitorile satelor, cu o expresie copiată după titlul piesei lui Vasile Alecsandri, este vorba despre Popa Dumitru-Tărăboi, popa Manoil și Luca dascălul, cei care vor să tragă un oarecșce profit și de pe urma morții lui Moș Precu, cel ce pe vreme se ocupase și cu haiducia. Martor al ticăloșiei soțului ei poate fi și preoteasa Mărioara cea care moare din cauza brutalităților domestice la care fusese supusă întâi de tatăl ei, tot un popă și apoi și de soț care o snopea în bătaie ori de câte ori revenea beat de la cârciuma cu pricina. Nici celelalte notabilități ale satului, notarul Ifrimescu, notarul, ajutorul de notar, Costică Pipirig, cucoana Olga, cucoana Liza, nu sunt mai breji, ei clevetesc și bîrfesc ca la mahala, sunt iorali și bovarici, pretind a fi altceva decât sunt în realitate, aici se impune o paralelă cu bovarismul din proza lui Caragiale, uscăciunea sufletească, prostia fără limite, nimicnicia și lipsa de caracter. **Crîșma lui Moș Precu**[27] nu ar fi decât un studiu de moravuri, și nu un diagnostic pus unui fenomen extrem de alarmant chiar în zilele nostre, ravagiile alcoolismului în pătura țărănească sau ratarea prin alcool, temă specifică naturalismului lui Emile Zola[28] din **Bestia umană,** iar studiul lui G.Ibrăileanu, **Moralitatea lui Sadoveanu,** pare a fi *la copia piu fidella* a studiului lui Titu Maiorescu[29], **Comediile domnului I.L. Caragiale**, în care criticul junimist despărțea în mod clar spațiul moralității de cel al artei, întărind o afirmație ceva mai veche, cea care viza principiul sau legea de aur a autonomiei esteticului.

Potrivit acestei logici maioresciene nuvela **Ion Ursu,** pe care G.Călinescu o va caracteriza drept „un mic Assomoir**",** nu ar avea drept teme principale adulterul, bătaia, prostituția sau beția, ca în culegerea de nuvele a lui Dostoievski[30], **Umiliți și obidiți**, cu care nuvelele lui Mihail Sadoveanu pot fi oricând comparate, fără nicio problemă, tema principală este mizeria materială a țăranului român, sau cu vorbele lui G.Ibrăileanu, „*mizeria clasei țărănești, lipsită de pământ, sărăcia și chinul țăranului, nevoit, pentru a-și hrăni copiii și nevasta, să-și vândă munca la o fabrică, departe de ai săi, într-un mediu distrugător, pe când popa, care ar trebui să fie sprijinul nenorociților, îl ajută să plece, ca să-i necinstească casa*". Ion Ursu este un precursor al navetiștilor din Epoca de aur, care pendulau între sat și oraș, fără să mai știe care le era cu adevărat identitatea.

Nuvelele lui Sadoveanu nu sunt un apolog al crimelor sau adulterelor, numeroasele exemple invocate și prezente în aceste povestiri sunt comparate cu iubirea Anei Karenina, de altfel acestea nu sunt paradigmatice ci sunt simple incidente, utilizate de autor doar pentru a reuși să creioneze profilul moral sau imoral al personajelor cu pricina. Exemplele lui G.Ibrăileanu sunt extrase din **Crîșma lui Moș Precu, Cei trei,** în care apar trei bărbați care se luptă pentru grațiile unei singure femei, în care toate personajele sfârșesc tragic, două prin moarte, alte două prin distrugerea lor morală**, Doi feciori,** în care fiul legitim toacă bani la Iași iar cel nelegitim devine rândaș, **Un țipăt,** în care fierarul din sat își adună toată energia și voința pentru a o călca în picioare pe nevasta adulterină**, Necunoscutul,** în care în fața morții un tip se spovedește unui preot că a ademenit o fată mare fără să o ia de nevastă dar popa pare insensibil iar personajul își

[27] Mihail Sadoveanu, **Crâșma lui Moș Precu**, ediția a doua, București, Editura Minerva, 1910
[28] Emile Zola, **Bestia umană**, traducere de Ion Pas, București, Editura Cugetarea, 1910
[29] Titu Maiorescu, *Comediile domnului I.L. Caragiale*, accesibil on line la https://ro.wikisource.org/wiki/Comediile_d-lui_I.L._Caragiale.
[30] Fiodor Dostoievski, **Umiliți și obidiți,** traducere de Nicolae Gane, București, Editura Cartea Rusă, 1956

ia păcatul cu el, fără să-şi găsească împăcarea sufletească**, Moarta, Năluca**, în care o babă îşi aminteşte marea ei iubire pentru un iuncăr, urmată de o căsătorie cu un bărbat beţiv**,** concentrându-şi atenţia asupra vitezei cu care ceasornicul din perete bate miezul nopţii, **Vântul,** considerată de Garabet Ibrăileanu drept cea mai slabă nuvelă din acestă serie, pentru că în ea autorul se joacă cu personificări nenaturale**, Câinele,** în care un biet animal suferă din cauza urii tuturor, locuitorii unei mahalale îl fugăresc ca să-l ucidă după ce-şi imaginează că este turbat**, Lupul** sau **Sluga,** în care stăpânului obraznic i se năzare că sluga lui se pregăteşte să-l ucidă drept răzbunare pentru tratamentul său inuman de zi cu zi, dar care se dovedeşte a fi, din nou, un neom**.** În **Ruini,** doi moşnegi şi o babă locuiesc într-o casă în ruină, adusă aşa de bătrânul Şorici care pierduse agoniseala familiei la poker, asistase cum el şi baba lui şi moş Irimia au devenit ruini umane, de altfel nu se dădea în lături de a-şi bate consoarta, iar moartea lui îi va elibera pe cei doi bătrâni, care povestesc despre strigoi şi se gândesc la bătrânul Şorici**.** În **Într-un sat odată,** un necunoscut moare la un han, lovit de dambla, iar popa şi crîşmarul pun la cale vânzarea calului, pentru a face un profit de pe urma nenorocirii acelui străin.

S-a spus, pe bună dreptate, despre **Haia Sanis**[31] că este o nuvelă balzaciană, a spus-o pentru prima oară G.Călinescu în **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**[32], într-un pasaj criticul şi istoricul afirma că prozatorul este un amestec de realism balzacian şi melancolie romantică. Nimic mai adevărat. Iată un scurt pasaj din incipitul nuvelei:

„*În mahalalele de la miazăzi locuiesc ovreii, grămădiţi în căsuţele leproase, pe uliţi întortocheate şi înguste. Partea acesta cuprinde mai puţin de un sfert de târg, dar în ea sălăşluiesc cu mult mai ulte suflete decât în celelalte trei sferturi, ale creştinilor, unde înverzesc copacii şi creşte liniştea cu cât grădinile se măresc. În desimea aceasta a lui Israel, doar în Broscărie s-au pripăşit câţiva românaşi, funcţionari mici, odagii, şi puţini nemţi, un cârnăţar, câţiva dubălari. Încolo pe uliţa Mică, Strâmbă, se înmulţeşte, creşte şi furnică în lumina soarelui un popor sărac, care-şi duce încovoiat necazurile, îşi vorbeşte netulburat jargonul şi se-nchină netulburat Dumnezeului său*". Din această scurtă introducere, care va continua cu descrierea caselor vechi şi joase în care te poţi lovi uşor cu capul de tavan, deducem că autorul nuvelei nu împărtăşeşte antisemitismul altor scriitori români, nu este deloc un adversar al sărăciei evreieşti, temă foarte dragă scriitorilor de factura lui Mihail Sadoveanu, dar care nu-i scapă nici lui Kafka, cel care scrie o povestirea despre Josephine, cântăreaţa ciudată a neamului şoricesc, parabolă din care reiesa asemănarea dintre evrei şi şoareci.

De fapt, personajul eponim Haia Sanis este o fiinţă bovarică, ea cade victimă propriilor lecturi ale unor cărţi despre amoruri celebre, exprimate de tablourile de pe pereţii camerei sale, cumpărate de la iarmaroc, eroii lor fiind Othello şi Desdemona şi Romeo şi Julieta, două poveşti tragice de iubire care parcă vor să-l avertizeze pe cititor în legătura cu moartea eroinei din dragoste, care se va produce implacabil la finalul povestirii. Căci eroina acestei nuvelei, Haia Sanis are un profil de eroină extrasă parcă dîntr-o tragedie antică, hybrisul ei este de natură etnică, evreică fiind şi locuind într-o mahala simte din plin efectele stendhaliene, adică se îndrăgosteşte de chiar ideea de iubire, îşi alege un iubit goi şi nu vrea să renunţe la iubirea ei, imprudenţa fiind plătită chiar cu viaţa. E un fel de Tess of d'Urbevilles, a noastră, dar nu o porneşte în căutarea nu mai ştiu cărei origini nobiliare ci în căutarea dragostei absolute, sentiment care o arde ca o flacără, imaginându-şi că l-a găsit în persoana unui bărbat banal, feciorul lui Vartolomei, care o părăseşte pe Haia pentru o romîncă, în ciuda avertismentelor

[31] Mihail Sadoveanu, *Haia Sanis*, în **Dureri înăbuşite**, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1966.
[32] G.Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, ediţie de Al.Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1984

părinților ei că nu are sens să se îndrăgostească de un goi, de un creștin și că asta îi va aduce chiar sfârșitul tragic. La tragedia Haiei se adaugă cea a lui Iţic Zodaru, un evreu care plânge ca un copil când calul cel bătrân care îl ajutase o lungă vreme să vândă gazul în sate se prăpădește și-l lasă fără cel mai elementar mijloc de subzistență, nicio undă de antisemitism nu pătează chipul acestui erou ci o imensă copasiune pentru drama lui umană. Durerile înăbușite, de oameni sărmani, cu destinul lipsit de noroc şi refuzați de soartă, cu care autorul a simpatizat, de altfel, cam întreaga lui viață, căci în cărțile sale sunt poate zeci sau sute de astfel de tipuri de eroi refuzați, de marginali, care sar din paginile volumelor de proză scurtă sau a romanelor alcătuind poate cea mai completă imagine a mizeriei materiale din Moldova sau Țara Românească, căci realismul presupunea atunci tocmai un soi de înrudire cu neorealismul și cu ceea ce azi am numi mizerabilism. De fapt cred că nu putem trece cu vederea nici primele romane ale lui Mihail Sadoveanu, mă voi referi în continuare la trei asemenea exemple, **Cazul Eugeniței Costea**[33], roman schițat în povestirea Luna, **Venea o moară pe Siret**[34] și **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**[35]. Primul prezintă un caz în stilul naturalist al lui Emile Zola, cel de-al doilea fiind ecranizat de un regizor german Martin Berger, în epoca filmului mut, mai exact în anul 1929, iar al treilea fiind o mică capodoperă, ecranizată de Dan Pița în filmul **Noiembrie, ultimul bal**, lansat în anul 1989.

În general Mihail Sadoveanu lucra ani de zile la un proiect iar într-un fragment din jurnalul său intim el va aduce câteva precizări: „Flaubert lucra ani și ani la romanul lui. Caragiale și Vlahuță țineau pe pupitru bucățile lor pentru un cuvânt ori o întorsatură de frază. Boileau, pe care îl recitam în liceu, ne dadea un precept teribil în chestie de vers: *Polissez – le sant cesse et le repolissez…*".

Cazuistica unui personaj

Pe lângă cele cincisprezece volume de povestiri publicate în timpul vieții care îl fac cel mai prolific și mai complex povestitor de la noi, deși nu are un talent deosebit la crearea de tipuri ci mai curând personajele sale sunt avatari ai unor arhetipuri literare gen Anna Karenina sau Madame Bovary, din categoria mai largă a bovarismului feminin, despre care Jules de Gaultier a scris un eseu extraordinar, intitulat chiar așa, **Bovarismul**[36]**,** Mihail Sadoveanu a publicat până la război un număr de-a dreptul impresionant de romane, din care putem cita doar câteva titluri, de la romanul de debut, publicat în anul 1905, **Floarea ofilită**[37], trecând prin **Însemnările lui Neculai Manea**(1907)[38], continuînd cu **Apa morților**(1912)[39], **Strada Lăpușneanu**[40]**, Oameni din lună**(1924)[41]**, Venea o moară pe Siret (**1925)[42]**, Cazul Eugeniței Costea, Locul unde nu s-a întâmplat nimic** etc. Deși niciunul din aceste romane nu este desăvârșit din punctul de vedere al esteticii sau poeticii romanului românesc modern, care vrem sau nu vrem, începe în literatura noastră cu capodopera romanului românesc, **Ion**, toate au elemente de noutate.

---

[33] Mihail Sadoveanu, **Cazul Eugeniței Costea**, București, Editura Eminescu, 1970
[34] Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret**, București, Editura Minerva, 1983
[35] Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întâmplat nimic,** București, Editura Minerva. 1904, Editura Adeverul, 1933
[36] Jules de Gaultier, **Bovarismul**, traducere de Ani Bobocea, Iași, Editura Institutul European, 1993
[37] Mihail Sadoveanu, **Floarea ofilită**, București, Editura Minerva, 1906
[38] Mihail Sadoveanu, **Însemnările lui Neculai Manea**, București, Editura Minerva, 1907
[39] Mihail Sadoveanu, **Apa morților**, București, Editura Minerva, 1911
[40] Mihail Sadoveanu, **Strada Lăpușneanu, Venea o moară pe Siret**, București, Editura Minerva, 1970
[41] Mihail Sadoveanu**, Oameni din lună**, București, Editura
[42] Mihail Sadoveanu, **Strada Lăpușneanu, Venea o moară pe Siret**, București, Editura Minerva, 1970

Floarea ofilită [43]este un roman tipic sămănătorist în care Tincuța, fata lui cuconu Andrieș, un răzeș din alte vremuri, se mărită cu un mic funcționar care lucrează la primărie, Vasile Negrea, și-și căută fericirea în liniștea conjugală, își așteaptă bărbatul ca în vremea bunicii mele care avea lângă sobă un milieu pe care scria „Bucate bune am gătit bărbațelului iubit". Fericirea ei se tulbură în clipa în care soțul începe să întârzie la mese atras tot mai mult de prietenii care vor să-l transforme în alcoolic, un alt atavism de factură naturalistă, pe care îl regăsim și la Emile Zola[44] în **La bete humaine**, **Bestia umană,** iar tristețea o copleșește, de unde rezultă metafora din titlul romanului.

În **Însemnările lui Neculai Manea**[45], primul caz tratat pe dimensiunea unui roman întreg de analistul Mihail Sadoveanu, titlul cu ecou autobiografic ar putea trimite spre un celebru text al lui André Gide, **Caietele lui Andrei Walter**, personajul este fiu din popor dar care va reuși să absolve o universitate, iar destinul lui curge destul de banal, se căsătorește cu o femeie care nu vrea copii, apoi după moartea ei se va refugia într-un orășel de provincie drept profesor, iar aici are o relație cu o femeie care nu a citit în viața ei nicio carte, pe nuele ei Maria Cumpătă. Nici pomeneală de autenticitate ca în literatura lui Gide ci o existență banală, inundată de evenimente la fel de terne, un om fără însușiri care își caută refugiul în singurătate, având un mentor în persoana unui om în vârstă, Gheorghe Marian, care și-a cam încheiat socotelile cu oamenii și alege soluția să trăiască departe de lumea dezlănțuită, un soi de pustnic modern.

În **Apa morților[46],** intriga este mutatis mutandis destul de asemănătoare cu cea din romanul publicat câteva decenii mai târziu, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, dar accentul cade pe Maria Stahu, un personaj feminin din familia Emmei Bovary, care locuiește în Săveni. Ea își părăsește soțul alcoolic pentru un iubit, temă preluată tot din zona naturalismului iar din același spațiu cultural face parte și fratele epileptic iar femeia are ceva tare psihice din moment ce obsesia principală o constituie atracția irezistibilă către apa morților, un soi de miraj, de fata morgana, care apare în calea călătorilor prin câmpia Bărăganului. În sufletul ei se declanșează o nevoie de regresiune, ea fuge din calea destinului refugiindu-se la țară, în casa bunicului ei, care îl primise și pe fratele ei epileptic, un bun prilej pentru autor ca să descrie în culori vii prisăci, livezi înflorite, sau să evoce diverse scene de vânătoare sau pescuit, pe care avea să le descrie mai apoi și în celelalte cărți cinegetice.

În **Cazul Eugeniței Costea** pentru prima oară la noi Mihail Sadoveanu dezbate cu plăcerea unui avocat pledant dar și cu un real talent analitic un dosar al unei sinucideri, pe urmele unor scriitori francezi celebri, ca André Gide[47], din **Amintiri de la Curtea de Juri,** Fiodor Dostoievski[48] din romanul **Crimă și pedeapsă**, sau Emile Zola, de fapt este vorba despre un tip de roman care debutase la noi în literatură cu un roman mediocru, **Apărarea are cuvântul**[49], scris de Petre Bellu, romanul unui proces, ironizat copios de N.Steinhardt în volumașul său de debut **În genul tinerilor. Cazul Eugeniței Costea,** este un roman atipic pentru creația sadoveniană, apare de fapt un avatar al tinerei bovarice, hrănită cu cărți, cu vise împrumutate din opere de ficțiune, pe care le citește la vârsta la care alte fete de vârstă ei se duc la școală. Volumul se deschide cu un dialog imaginar prin care un grup de tineri îi cere autorului

[43] Mihail Sadoveanu, **Floarea ofilită**, București, Editura Minerva, 1906
[44] Emile Zola, **Bestia umană**, ediția a doua, traducere de Ion Pas, București, Editura Cugetarea, 1929
[45] Mihail Sadoveanu, **Însemnările lui Neculai Manea**, București, Editura Minerva, 1907
[46] Mihail Sadoveanu, **Apa morților**, București, Editura Minerva, 1911
[47] André Gide, **Amintiri de la Curtea de Juri**, **Sechestrata din Poitiers**, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1972
[48] Fiodor Dostoievski, **Crimă și pedeapsă**, traducere de Irina Liciu, Iași, Editura Polirom, 2016
[49] Petre Bellu, **Apărarea are cuvântul**, București, Editura Gramar, 2023

omniscient să scrie o viață romanțată a Eugeniței Costea, fiica prietenului său, Laurențiu Costea, care avea funcția de casier general și care îi face aceluiași autor devenit narator câteva confesiuni privind relația sa cu Agripina, soția sa, supranumită ducesa. Din păcate pentru el, din cauza unor cheltuieli neprevăzute Laurențiu Costea va subtiliza din casă suma de patruzeci de mii de lei, iar la un control domnul Columbaru, superiorul său de la bancă va constata lipsa, insistând ca autorul furtului să găsească imediat banii și să-i restituie pe loc băncii. Neputând să înapoieze banii care îi lipseau Laurențiu Costea și-a luat pușca de vânătoare și legând o ață de trăgaci l-a obligat pe câinele Hector să-l declanșeze iar glonțui i-a pătruns drept în cap. Scena este apreciată drept cea mai tragică din întregul roman de criticul literar Pompiliu Constantinescu[50], dar acesta nu observă ironia subiacentă incipitului și finalului. Rămasă fără tată, Eugenița este crescută și cocolșită de cei doi bunici bătrâni, de doica Savastița Cărăbuș dar și de servitoarea lor Smaranda, care au grijă ca fetei să nu-i lipsească nimic. Agripina, soția lui Costea se va recăsători cu domnul Micu Columbaru, în vreme ce fata va crește, va patina, va citi Contele de Monte de Cristo, dar toate acestea se frâng în momentul în care ea va primi o scrisoare de la tatăl său, va lua opt pastile de veronal și-și va trage un glonț în inimă. Trei picături de sânge vor cădea pe cărticica ce conține nuvela lui Arthur Schnitzler, Domnișioara Elsa, care nu-i decât modelul implicit al lui Sadoveanu, deși Elsa era totuși evreică, exact ca sora ei geamănă, Haia Sanis.

Romanul **Venea o moară pe Siret**, una din primele noastre ecranizări cinematografice, într-o coproducție germano-olandezo-română, regizată de Emile Berger, autorul primului nostru film sonor, Ciuleandra, dar care nu păstra din roman decât titlul și câteva personaje, este o creație tipic sămănătoristă, în care boierul Filotti Buciumeanu se va îndrăgosti de o țărancă, Anița, pe care o va da la pension unde va deveni domnișoara Anette, vezi o sittuație similară în nuvela lui Liviu Rebreanu, **Ciuleandra**. Fiul lui, costi, o va răpi pe fată și va încerca să fugă la Paris dar boierul află și cei doi fugari sunt readuși la moșie, unde anette cade victima răzbunării unui țăran care nu accepta schimbarea ei de statut social, relația dintre tată și fiu se va rupe iar boierul Filotti se va sinucide. Un personaj pitoresc, înrudit cu arendașii lui Duiliu Zamfirescu este Evghenie Ciornei, care reușește să îi ia locul boierului, dar romanul abundă în figuri pitorești cum ar fi doamna Arnold, guvernanta lui Anette sau Șapsă, un creditor evreu care vorbește cu accentul specific acestei etnii, omniprezentă în romanele lui Mihail Sadoveanu.Un episod autonom este cel al procesului în care Vasile Brebu se prezintă în fața Curții cu juri, și își face o impresie nu tocmai favorabilă despre aceasta.

În micul roman balzacian **Oameni din lună**[51] regăsim dincolo de arhitectura caselor tipologia socială aferentă, astfel casa foarte modernă a familiei Bălteanu, cu o „intrare cu cinci trepte de piatr[, o fațadă impunătoare, o sonerie lângă o ică tablă cu litere de aur, iancu Bălteanu, avocat, o ușă înaltă cu geamuri mate, o slujnicuță frumușică cu șorț alb, două vase cu plante exotice în antreu", toate acestea atrag atenția clienților avocatului vorbind despre succesul său social. Exact ca în romanele lui Honoré de Balzac suntem invitați și în biroul avocatului, „cu parchet lucios, cu un covor vișiniu în mijloc, cu fotolii largi de piele castanie, cu draperii la ferestrele arcate", unde domnul Bălteanu tronează în spatele unui birou plin de dosare într-o cameră acoperită cu rafturi de cărți de jurisprudență, dând senzația potențialilor clienți că el câștigă bani foarte mulți. În mai apar alte două case cea a doamnei Plopeanu din Copou, acaparată prin diverse mașinațiuni de Vasilică Gușilă, în vreme ce în **Oameni din lună** mai apare și casa bibliotecă a bătârânului profesor Eudoxiu Bărbat, care potrivit afirmațiilor lui

[50] P. Constantinescu, Rădăcini, în **Romanul românesc interbelic**, antologie alcătuită de G.Gheorghiță, București, Editura Minerva, 1977, p.80
[51] Mihail Sadoveanu, **Oameni din lună**, București, Editura Cartea Românească, 1923

Mihail Sadoveanu îi este un soi de alter-ego. E.Lovinescu remarca pentru prima oară influența lui Anatole France, iar ceilalți critici literari, inclusiv N.Manolescu reiau acestă observație.

Strada Lăpușneanu[52] face monografia unei străzi din Iași, în stilul Căii Victoriei a lui Cezar Petrescu, și este un roman al Primului Război Mondial, mai precis al refugiului, locuitorii Bucureștiului se mută pe această stradă de pe Calea Victoriei, descrisă într-un alt roman de Cezar Petrescu. De fapt romanul începe balzacian dar cu descrierea unui tren negru din care coboară zeci sau sute de refugiați, incluzîndu-i pe locotenentul Plopeanu sau pe moș Avram.

În **Demonul tinereții**[53], roman dostoievskian sau tolstoian, orășeanul Naum Popovici alege să se călugărească, devenind călugărul Nathanail, din pricina unei depresii puternice, provocată de refuzul domnișoarei Olimpia Mironeanu pe care o cunoaște în timpul unui pelerinaj la o mănăstire din Nordul oldovei. Studentul la medicină suferă un coup de foudre, este decis să-i mărturisească urgent afecțiunea sa bruscă, dar Olimpia este anunțată în legătură cu moartea tatălui ei, și trebuie să plece în mare grabă la Iași. Naum crede că Olimpia și-a retras promisiunea de a se căsători cu el și cade într-o depresie marcată de accese de delir care durează 18 zile și nopți, apoi bolește încă o lună și jumătate, refuză să citească o scrisoare cu explicații suplientare și decide să ia drumul mănăstiri, după ce rupe scrisoarea în zeci de bucăți mărunțele.La capătîiul lui stă un călugăr care îl îngrijește cu cea mai mare grijă iar acesta îi transmite mesajul lui Dumnezeu: „Erai chemat cu mare grabă pentru ca să se împlinească hotărârile”, îi șoptește la trezirea din starea acesta de prostrație călugărul ce-l veghease, iar vorbele acestuia găsesc un răsunet puternic în sufletul viitorului monah.

Criticul literar Paul Georgescu[54] nu vede în această decizie nicio urmă de extaz mistic, căci în opinia sa „Nataniil nu se întoarce cu fața spre Dumnezeu, ci spre natură, spre a se descoperi pe el însuși, conversiunea lui nu e religioasă ci naturistă.”

La mănăstire noul călugăr va încerca să se lupte cu proprii săi demoni interiori, se chinuie să-și biruie instinctele, de a controla demonii cărnii pe care îi crede conduși de o forță rea aspirând spre o înviere sufletească prin post și asceză. Din păcate ispitele îl vor asalta și la mănăstire în persoana orășenilor care vin în vizită la mănăstire și-i aduc aminte de viața de mirean pierdută sau viața naturală reprezentată de ciobanii în transhumanță sau de toate vietățile din luea celor care nu cuvântă, vevereițe, câini ciobănești, căprioare, dar și pitorescul naturii care îi dau forța să creadă că a făcut alegerea cea bună să iasă din lume. Indecizia sa este exprimată de acest scurt pasaj: „ Stăruiau în el mîhnirea și neliniștea, de aceea se răsfrângeau în toate câte-l înconjurau, oameni și lucruri. Nădăjduia însă, închizând ochii, într-o pace și-ntr-o binecuvântare. Viitorul poate nu I le mai păstra : înapoi nu se mai putea întoarce; le simțea însă nedesluşit, din pământ și din miresmele pădurii, din noaptea și viața care se urmează și se amestecă necontenit.” N.Manolescu[55] îi reproșa lui Mihail Sadoveanu în Sadoveanu sau utopia cărții, că face greșeala să explice acest proces al îndoielii prântr-un roman sentimental, și asta în capitolele XI-XVI.

Last but not least, în romanul **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**[56], eroina principală se numește Daria Mazu, ea este fiica unui ajutor de primar, care suferă de fotofobie și fuge de lumina naturală, în plus prin avariția sa este ucigașul moral al mamei Dariei. După ce se va căsători a doua oară, Daria Mazu și fratele ei dau peste o mamă vitregă, o veritabilă mașteră. În micul târg de provincie locuiește și prințul Lai Cantacuzin, un soi de ghepard lampedusian care

---

[52] Mihail Sadoveanu, **Strada Lăpușneanu**, București, Editura Minerva, 1904
[53] Mihail Sadoveanu, **Demonul tinereții**, București, Editura Cartea Românească, 1905
[54] Paul Georgescu, **Polivalența necesară**, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 234
[55] N.Manolescu, **Sadoveanu sau utopia cărții**, București, Editura Minerva, 1993, p. 157
[56] Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întîmplat nimic**, București, Editura Adevărul, 1933

duce o viaţă relativ retrasă din mica societate a târgului, servindu-şi cu distincţie aristocratică un fel de comentariu obosit şi ironic al evenimentelor din jur, îpărţindu-şi timpul liber între lungi partide de vânătoare şi conversaţii şi jocuri de cărţi cu notabilităţile târgului, o galerie de rataţi. Prinţul Lai Cantacuzin are ceva din eroii romanelor ruseşti, suferă de un soi de oblomovism interior, care îl împiedică să acţioneze, sau hamletizează fără sens, singura sa legătură de suflet este cu doamna Argintar, soţia unui general care comandă garnizoana locală, relaţia fiind mai mult bazată pe comunul lor sentiment de plictiseală, de lihtis uşor fanariot. Ca să-şi mai omoare urâtul, cei doi se apucă să o educe pe Daria Mazu, ca-n piesa lui Oscar Wilde, My Fair Lady, o reluare a mitului lui Pigmalyon şi al Galateei. În fata ajutorului de primar îmboboceşte o domnişoară suavă, dornică să evadeze din mediul meschin care o înconjoară. Daria se îndrăgosteşte pe parcursul acestui joc desprins parcă din romanul lui Stendhal Educaţie sentimentală, de prinţul Lai Cantacuzin. Un prieten al lui Lai, maior în rezervă, holtei bătrân, om de treabă, dar destul de vulgar, companion cinegetic al prinţului, o va cere în căsătorie pe Daria. Vasilică Mazu prins în interminabile procese de bunicul fetei, care urmăreşte să salveze din ghearele fostului său ginere zestrea nepoatei, se grăbeşte a-şi da consimţământul, spre a ieşi din încurcătură. Daria, disperată că va fi măritată fără voia cere ajutor de la cei doi , protectori. Dar, se izbeşte de gelozia doamnei Argintar sau de indolenţa şi laşitatea lui Lai. Pe undeva prinţul este atras de ideea de a se căsători cu tânăra fată dar nu are curaj să facă acest gest care ar atrage atenţia târgului unde nu se prea întâmplă nimic, Daria este nevoită să se mărite cu acel maior. Daria începe să se ofilească exact ca Tincuţa sau Maria Stahu, într-o monotonie care o scoate din pepeni. Cu toate acestea în timpul unui bal, după ce s-a întors dîntr-o lungă călătorie, de astă-dată, sub protecţia laşităţilor convenţionale, prinţul Lai îi va mărturisi tinerei sale protejate dragostea. Este momentul în care în mintea Dariei toate se învălmăşesc, bucuria şi regretul, teama şi nădejdea se amestecă. Dar în aceeaşi seară, ea se va întâlni absolut din întâmplare fratele, pe jumătate nebun, care îşi ucisese tatăl cu o seară înainte, mânat de celebrul complex oedipian. El caută salvarea în braţele surorii sale, aceasta îl îndeamnă să fugă şi să se salveze dar îl urmează în mlaştina din apropiere şi se duc de pe această lume, trecând porţile spre Împărăţia apelor, unde cele două suflete tulburate îşi vor găsi, în sfârşit, liniştea sufletească.

Mihail Sadoveanu, în faza realismului mitic

Cea de-a doua fază a realismului sadovenian este reprezentată de realismul mitic, iar aici intră opere literare foarte diverse ca structură, cum ar fi trilogia istorică **Fraţii Jderi**, care, vrem nu vrem ne aminteşte trilogia naţională a autorului polonez Henrik Sinkiewicz, **Prin foc şi sabie**[57]**, Pan Wołodjowski**[58] **şi Potopul**[59], scrisă potrivit afirmaţiilor laureatului premiului Nobel pentru literatură, pentru a îmbărbăta sufletele tinerilor polonezi. Din această serie a romanelor realist-mitice mai fac parte **Baltagul**[60]**, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă**[61] sau de ce nu, **Creanga de aur**[62], despre care va fi vorba în pasajele care urmează.

În primul rând aş dori să amintesc în acest context un studiu critic mai vechi, semnat de Ovid.S.Crohmălniceanu[63] intitulat **Sadoveanu şi arhetipurile**, inclus în culegerea **Cinci prozatori în cinci feluri de lectură**, o culegere de studii tematiste, în care opera lui Sadoveanu

[57] Henrick Sienkiewicz, **Prin foc şi sabie**, traducere de Stan Velea, Bucureşti, Editura Univers, 1988
[58] Henrick Sienkiewicz, **Pan Wolodjowski**, traducere de Stan Velea, Bucureşti, Editura Univers, 1988
[59] Henrick Sienkiewicz, **Potopul**, traducere de Stan Velea, Bucureşti, Editura Univers, 1989
[60] Mihail Sadoveanu, **Baltagul**, Bucureşti, Editura Minerva, 1971
[61] Mihail Sadoveanu, **Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă,** Bucureşti, Editura Naţionala S.Ciornei, 1929
[62] Mihail Sadoveanu, **Creanga de aur**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1943
[63] Ovid S.Crohmălniceanu, *Sadoveanu şi arhetipurile*, în ***Cinci prozatori în cinci feluri de lectură***, Bucureşti, Cartea Românească, 1984, p.5

era privită prin grila teoriilor lui Carl Gustav Jung şi N.Frye[64], cu citate ilustrative din **Anatomia criticii**. Un fragment semnificativ al operei sadoveniene îl constituie cel pe care sunt nevoit să-l predau studenţilor aproape în fiecare an, şi anume cel al revizitării într-o manieră destul de apropiată de setea postmodernilor de a rescrie texte mai vechi, a unor texte originare din Evul Mediu, iar exemplele vizează atât celebrele cărţi populare, precum **Alexăndria** sau **Sindipa**, supuse unei cercetări amănunţite de marele nostru istoric al literaturii vechi, răspândite în aria europeană dar cu punct de origine în Asia Mică, alexandriniană, sau pe cele din Evul Mediu Occidental, prozatorul revizitând diverse tradiţii şi culturi pentru a-şi extrage informaţii şi simboluri, într-o manieră specifică marilor prozatori europeni. Astfel, dacă Gustave Flaubert exploata legenda sfîntului Julien Ospitalierul, într-una dintre celebrele lui nuvele, **Legenda sfîntului Julien Ospitalierul[65]**, numele acestuia fiind reluat la noi într-un volum de poeme cu personaje scris de poetul din Iaşi, Emil Brumaru, un bun practicant al intertextului, va reveni la această perioadă în piesa de teatru, scrisă la maturitate, **Ispitirea sfîntului Anton[66]**, inspirată chiar de un tablou de Breughel, dar nu este singurul prozator modern care recurge la un asemenea tip de text, exemplele sunt cu duiumul, Hermann Hesse[67] s-a inspirat în povestirile **Siddharta** şi **Călătoria spre Soare-Apune** din literatura vedică pentru a creiona biografia lui Buddha, iar Thomas Mann a ales să rescrie într-o manieră modernă, unii ar merge mai departe şi ar spune chiar riscând să fiu amendat de cititori, postmodernă, un roman medieval german, nimereşte în **Gesta Romanorum** peste povestea naşterii unui papă, Gregorius, care îi inspirase poemul în versuri lui Hartmann von Aue, **Gregorius de pe stâncă sau povestea despre păcătosul cel bun**, pe care o va prelucra în mini-romanul său **Alesul[68]**, iar capitolul din vechiul testament consacrat lui Iosif va deveni după o prelucrare foarte migăloasă marele roman al modernităţii, **Iosif şi fraţii săi[69]**. Sigur, pornind de la aceste exemple putem să ne reîntoarcem la opera sadoveniană la care revenim cu plăcere, ori de câte ori este nevoie, de data aceasta şi prin actuala schiţă de portret. Am ales să recitesc într-o vacanţă de vară romanul lui Thomas Mann, *Alesul*, pe care l-am citit prima oară prin liceu, după ce am trecut prântr-un articol scris de mult regretatul critic Lucian Raicu şi publicat în antologia sa, **Calea de acces[70].** E o lectură de vacanţă, cartea mă aştepta cuminte pe birou, iar acum am timp să intru în detalii. Evident, e destul de ciudată coincidenţa aceasta, criticul reciteşte **Der Zauberberg, Muntele vrăjit** într-o călătorie în India, la Bombay şi cred că lectura aceasta în plin decor de o mie şi una de nopţi îl ajută să descopere esenţa europenităţii operei lui Thomas Mann. În rest, în acest volum veţi mai descoperi două studii despre literatura română, unul dedicat lui **Bacovia, învingătorul**, celălalt lui E. Lovinescu, poate figura printre articolele de top despre opera marelui critic, iar cel de-al treilea vizează chiar jurnalul lui Lev Tolstoi. Oricum mă bucuram să mă reîntâlnesc cu universul magic al romanelor lui Thomas Mann. Lucian Raicu era unul din cei mai fini critici

---

[64] N.Frye, **Anatomia criticii**, traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura Univers, 1972

[65] Gustave Flaubert, *Legenda sfîntului Julien Ospitalierul*, în **Trei povestiri**, traucere de Ana Boldur, Iaşi, Polirom, 2004

[66] Gustave Flaubert, **Opere, vol.II, Educaţia sentimentală, Trei Povestiri, Ispitirea sfîntului Anton**, traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, ediţie note şi coemntarii de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1982

[67] Hermann Hesse, **Siddharta şi Călătoria spre Soare-Apune**, traducere din limba germană de Adriana Guţu şi George Rotaru, Bucureşti, Rao, 1996

[68] Thomas Mann, **Alesul**, roman, traducere de Corneliu Papadopol, prefaţă de Ion Ianoşi, Timişoara, Editura de Vest, 1991

[69] Thomas Mann, **Iosif şi fraţii săi**, traducere de Petru Manoliu, Bucureşti, Univers, 1977

[70] Lucian Raicu, **Calea de acces**, Iaşi, Editura Polirom, 2004

români, observaţiile lui rămân etern surprinzătoare, chiar dacă plecarea din ţară, autoexilul şi apoi dispariţia lui fulgerătoare l-au scos puţin din conştiinţa cititorilor. **Alesul** lui Thomas Mann seamănă puţin cu câteva romane sau povestiri ale lui Mihail Sadoveanu, cu **Creanga de aur**, **Divanul persian** sau chiar cu **Măria sa, puiul pădurii**. De altfel proza lui Sadoveanu seamănă pe undeva şi cu romanele lui Orhan Pamuk, romancier turc, laureat al Premiului Nobel pentru literatură, măcar sub acest aspect al orientalismului, destul de rar în literatura română. Thomas Mann era în perioada cât a lucrat la acest mic roman în faza "corintică", mai ales că se inspira dîntr-un manuscris medieval real, care-l avea drept autor pe un călugăr, Gregorius. Geneza romanului este foarte simplă, în timp ce lucra la amplul sa frescă socială din romanul **Doctor Faustus** a citit o poveste din **Gesta Romanorum** care reproducea relatarea unui oarecare Elimandus „despre miraculoasa graţie a lui Dumnezeu şi naşterea fericitului papă Gregor". Apoi citeşte poemul lui Hartmann von Aue, Gregorius de pe stâncă sau povestea despre păcătosul cel bun şi se decide să unească cele două texte într-unul nou, în care miezul epic este pus în slujba unor idei filosofice, un soi de banchet de idei medieval combinat cu o nuvelă sau un roman de factură modernă.

Pe lângă romanul acesta al lui Thomas Mann mă ocup de o carte ceva mai grea, subliniez şi îmi fac fişe, e o carte marxistă, este vorba de **Romanul istoric**, studiul filosofului ungur Georg Lukacs, pe care v-o recomand doar dacă vă puneţi întrebări privind caracterul de clasă a acestei specii romaneşti. Nu e o carte de vacanţă, e dificilă şi abstractă, şi din acest motiv alternez lecturile, întâi dimineaţa puţin Mann, apoi scriu la computer şi mă chinui cu Lukacs, apoi seara revin la Mann, uneori citesc şi outdoors, în parc, pe o bancă, până se aprind becurile de la iluminatul public. Georg Lucacz a scris si el o carte extraordinara despre Thomas Mann, la noi studii au scris Ion Ianoşi[71], autorul unei excelente monografii critice Ştefan Borbely, în **Visul lupului de stepă**[72] sau **Pornind de la Thomas Mann**[73], sau Corin Braga, în **De la arhetip la anarhetip**[74]**,** dacă ar trebui să citez doar numele care-mi vin în minte în clipa când scriu acest text.

Later edit, Am încheiat de citit *Alesul*, mi s-a părut că autorul cărţii avea mari probleme cu biserica Catolică din moment ce îl transformă în papă pe cel mai păcătos dintre pământeni. De altfel autorul superbei nuvele **Moarte la Veneţia,** pe care o recitesc acum, nu prea avea cum să se împace cu valorile bisericii care a construit Occidentul, iar finalul mi s-a părut oarecum ironic. Traducerea românească este, în schimb, foarte frumoasă, cred că traducătorul cărţii se numeşte Mihnea Columbeanu, căci surprinde exact parfumul medieval al originalului şi sunt extrem de multe tablouri punctuale foarte frumoase. Cum ar fi descrierile de costume sau arme, ideea unui spirit al povestirii care trage clopotele la începutul romanului, de fapt a nuvelei ceva mai elaborate, cea mai frumoasă definiţie a naratorului din carte.

Autor corintic prin execelenţă Mihail Sadoveanu a prelucrat la rândul său destule texte medievale, vom da doar câteva exemple, fără să ţinem seama de ordinea cronologică a acestui laborator de creaţie ci mai mult de o ordine valorică. Astfel, exemplul cel mai cunoscut rămâne **Măria Sa, puiul pădurii**[75], o prelucrare savantă şi o adaptare a istoriei Genovevei de Brabant, de fapt în spatele ei stă mitul maternităţii şi a Fecioarei cu pruncul, de fapt cartea porneşte de la biografia acesteia, publicată iniţial într-o formă uşor schematică în anul 1910 a fost stilizată şi

[71] Ion Ianoși, **Thomas Mann, Tema cu variațiuni**, București, Editura Trei, 2003
[72] Ștefan Borbely, **Visul lupului de stepă,** Cluj Napoca, Editura Dacia, 1999
[73] Ștefan Borbely, **Despre Thomas Mann și alte eseuri**, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005
[74] Corin Braga, **De la arhetip la anarhetip**, Iași, Editura Polirom, 2006
[75] Mihail Sadoveanu, **Măria sa, puiul pădurii**, București, Editura Ion Creangă, 1970

adaptată unor nevoi locale şi s-a transformat într-o superbă carte, publicată în 1931, dragă tuturor copiilor români, una dintre capodoperele literaturii pentru copii sadoveniene, alături de **Soarele în baltă sau aventurile şahului**[76]**,** sau **Dumbrava minunată**[77], cu încântătorul cuplu alcătuit din fetiţa Lizuca şi căţelul Patrocle, un sinonim autohton al cuplului din basmul modern al scriitorului Frank A. Baum**, Vrăjitorul din Oz**, Dorothy şi Toto. Spre deoesebire de universul fantastic din acest basm ecranizat de foarte multe ori în diverse versiuni cinematografice hollywoodiene Mihail Sadoveanu face apel doar la simboluri preluate din folclorul românesc, din basmele populare pe care le ascultase în copilărie, şi la descrierea unei naturi mirifice şi miraculoase pe care a descris-o cu mână de maestru, mă gândesc la multele lui volume consacrate peregrinărilor vânătoreşti, să nu uităm că el a tradus celebrele povestiri vânătoreşti a lui Ivan Turgheniev în limba română, iar o contaminare stilistică nu putea fi evitată sau la celebrele lui povestiri de la pescuit.

În **Măria Sa, puiul pădurii** autorul a exploatat la maximum resursele lacrimogene din povestea iniţială a Genovevei de Brabant, care, obligată de intrigile unui servitor din categoria lui Iago, celebrul erou din piesa lui William Shakespeare, Othello, se adăposteşte la umbra cetinii, salvată de chiar soldatul care trebuia să o ucidă şi este apărată de un zăvod, Gelo, care are sentimente umane, similar câinelui lui Jack London, din romnul care ne-a încântat tuturor copilăria şi adolecenţa, **Chemarea strămbunilor**, iar pruncul este alăptat de o ciutăal cărei pui fusese sfîşiat de lupi, un semn că Dumnezeu din ceruri se decisese să o protejeze pe biata contesă, greu încercată de soartă şi alungată din casa ei. Soţul ei, contele care nu-şi pierduse speranţa că o va găsi în viaţă, reuşeşte în cele din urmă să o recupereze, şi să o readucă acasă, după ce fusese protejată inițial câinele Gelo, câinele şi de haita lui Lup-ciung. Animalele vorbesc între ele, iar unul din eroii romanului **Nopțile de Sânziene**[78]**,** Peceneaga**,** are abilitatea aceasta de a vorbi cu animalele, cum eroul din romanele lui Harry Potter poate înțelege graiul şerpilor, de altfel la şcoala de magie a fost repartizat de pălăria magică într-o casă greşită, Griffindor(Cercetaşii) deşi avea afinități și contacte cu Slytherini (Viperinii) contactul cu lordul Voldemort (Cap-de-mort) îi transmisese și abilitatea de a vorbi reptomita (parseltongue), de altfel pădurea din romanul lui Sadoveanu, **Nopțile de Sânziene**, este una mitică, cum este și muntele Ceahlău, identificat de V.Lovinescu cu anticul munte dacic Kogainon. În centrul ei există o poiană, denumită La Paraclis, unde fiarele pădurii țin sfat ca să găsească o cale prin care pot salva pădurea iar Peceneaga, care prin numele său trimite la pecenegi, înțelege toate graiurile jivinelor sălbatice, fără să aibă la îndemâna iarba fiarelor, și știe să controleze forțele naturii pe care le îndreaptă împotriva ideilor novatoare ale inginerului Bernard, un simbol al Occidentului și al modernizării rapide. Este tema din piesa lui Cehov, Livada de vișini, dar mutată în zona arhaicului sau a mitului.

Cea de-a doua carte este o istorie a şahului, mă refer la **Soarele în baltă sau aventurile şahului**[79], am avut curiozitatea să verific dacă există inserată în text o partidă de şah autentică şi am descoperit-o în capitolul final, în partida de şah dintre Colţ şi Cataranga, pe care am jucat-o şi eu de curiozitate cu piesele pe tabla de şah şi este absolut minunată, dacă nu mă credeţi, încercaţi şi voi. Volumul propriu zis este o variaţiune pe tema povestirilor cu ramă sadoveniene, bref, căpitanul Colţ este invitat de o veche cunoştinţă, boierul Temistocle Cataranga la moşia acestuia din zona Orheiului, care azi se găseşte în Basarabia, ca să aibă parte de un regal şahistic, dublat

[76] Mihail Sadoveanu, **Soarele în baltă sau aventurile șahului,** București, Editura Ion Creangă, 1980
[77] Mihail Sadoveanu, **Dumbrava minunată**, București, Editura Ion Creangă, 1978
[78] Mihail Sadoveanu, **Nopțile de Sânziene**, București, Editura Cartea Românească, 1943
[79] Mihail Sadoveanu, **Soarele în baltă sau aventurile șahului**, București, editura Ion Creangă, 1972

de acelaşi tournois gastronomic, pe urmele turismului cu acelaşi profil al abatelui de Marrenes din **Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă** sau a libaţiilor dublate de mâncărime la limbă din **Hanu-Ancuţei,** dar cei doi spun în maniera clasică din **Decameronul**[80] lui Giovanni Bocaccio poveşti diferite din istoria şahului, cea care îmi plăcea cel mai mult fiind cea a automatului, indianul inventatorului Maelzel, care ajunge chiar şi în America, unde acesta joacă o partidă de şah cu Josua Lincoln, a.k.a. Joseph Lincoln.

Există în opera lui Mihail Sadoveanu un filon puţin explorat de posibilii istorici ai mentalităţilor de la noi, excepţia notabilă fiind Dan Horia Mazilu[81], cea mai apropiată de teă fiind **Noi despre ceilalţi,** un studiu care poartă un subtitlu semnificativ, **Fals tratat de imagologie**, un studiu asupra modului în care călătorii străini ne-au perceput de-a lungul istoriei, sau al modului în care erau priviţi călătorii străini care soseau în Ţările Române, dacă mă refer la studiul mai sus citat. Nu este singurul exemplu care poate fi citat, mă gândesc de pildă la un eseu scris de Tzvetan Todorov[82], **Cucerirea Americii, Poblema Celuilalt**, şi la un alt eseu scris de Vintilă Horia[83], **Recucerirea descoperirii.**

În volumul de povestiri **Poveştile de la Bradu Strâmb**[84], un volum mai puţin frecventat de criticii literari, cu tentă cinegetică există două povestiri foarte îndepărtate de spaţiul cultural frecventat cel mai mult de autor, cel al Moldovei medievale, cu tentă utopică, spaţiu configurat cel mai bine în romanele istorice din trilogia **Fraţilor Jderi** sau în biografia romanţată **Viaţa lui Ştefan cel Mare**[85], care respectă toate regulile speciei, inventată de Romantism. Mihail Sadoveanu s-a aplecat şi asupra unor teme care provin din zona culturii japoneze sau a celei coreene, cine ar fi crezut că bătrânul şi sfătosul Sadoveanu va fi preocupat să repovestească basme sau legende din Orient, cu toate că în **Divanul persian**[86] se ocupase chiar şi de repovestirea **Sindipei,** o importantă carte populară cu circulaţie şi în spaţiul nostru. În prima povestire, Ţaori, pasărea tainică, este descris chiar stăpânul pădurii, tigrul Van, l-aş compara cu celebrul erou al poemului lui William Blake, **The Tiger**, o expresie a perfecţiunii cu ochii care ard în pădurile nopţii, de data aceasta un simbol al lui *mysterium tremendum*, vezi comparaţia lui Rudolf Otto[87] din eseul său, **Sacrul,** dar domnind peste vasta întindere a taigalei manciuriene din ţinutul Şu-hai, de la graniţa cu Coreea. Nici ursul pe care Culache Ursache se chinuie să-l prindă nu este mai departe de acest animal cu puteri aproape mitologice. În cea de-a doua povestire, de data aceasta extrasă dîntr-o cronică japoneză scrisă de Kamo no Chomei, cel care într-o naraţiune intitulată Hojoki, titlul referindu-se la coliba de zece picioare pătrate în care s-a retras ca un eremit, departe de capitala niponă, Nara, repovestită de Mihail Sadoveanu într-o formă ceva mai concentrată, se va strădui să explice apariţia budismului japonez ca o formă de a scăpa de marile pericole, de incendii, de molime sau de atât de distrugătorul tsunami, provocat de zecile de cutemure de pe o insulă vulcanică, în care religia shinto vede alte forme ale manifestării Sacrului. Deşi mai mulţi critici români au încercat să traseze o paralelă între povestirea lui William Faulkner şi nuvela lui Mihail Sadoveanu, de la o poştă se văd diferenţele, în textul scriitorului american naratorul este un adolescent, fascinat de puterile extraordinare ale unui

---

[80] Giovanni Bocaccio, **Decameronul**, traducere de Eta Boeriu, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1975
[81] Dan Horia Mazilu, **Noi despre ceilalţi, Fals tratat de imagologie**, Editura Polirom, 1999
[82] Tzvetan Todorov, **Cucerirea Americii, Problema Celuilalt,** traducere de Magda Jeanrenaud, Bucureşti, Editura Institutului European, 1998
[83] Vintilă Horia, **Recucerirea descoperirii,** traducere de Mihai Cantuniari, Bucureşti, Editura Eminescu, 1996
[84] Mihail Sadoveanu, **Poveştile de la Bradul Strâmb**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1943
[85] Mihail Sadoveanu, **Viaţa lui Ştefan cel Mare,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1934
[86] Mihail Sadoveanu, **Divanul persian**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1934
[87] Rudolf Otto, **Sacrul**, traducere de Ioan Milea, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002

șaman, San Fathers, vezi studiul lui Mircea Eliade despre șamanism, iar vânătoarea face parte dîntr-un ritual al inițierii în vreme ce în Ochi de urs, Culi Ursache este un om matur, care ia urma ca un veritabil trapper sau om al pădurii unui urs care are proprietăți magice, fără a exclude nici valoarea sa de totem, vezi și povestirile fantastice ale lui Vasile Voiculescu, se poate transforma într-un cal, are proprietăți demonice, de altfel vânătorul, odată ce prada a fost doborâtă, refuză să mănânce din pastrama obținută din carnea lui. Moartea ursului este justificată și de faptul că pânda lui îl condusese pe Culi la pierderea soției mult iubite, care nu mai poate fi salvată iar prin uciderea monstrului eroului va renaște, de altfel nuvela se încheie prin reînvierea naturii la viață, odată cu sosirea primăverii și întâlnirea unei noi iubiri, care are șanse să se transforme într-o nouă căsătorie. Interpretarea lui Ovid. S. Crohmălniceanu merge cam în aceeași direcție, care este de fapt direcția celei propuse de Al.Paleologu în eseul **Treptele lumii sau calea către sine**[88]**.** În Japonia politeismul este practicat în aceste temple shintoiste, versurile din **Elegia a doua, Getica**[89]**,** dedicată profesorului Vasile Pîrvan, a lui Nichita Stănescu fiind extrem de importante pentru definirea acestei religii: "*În fiecare scorbură era așezat un zeu./ Dacă se crapă o piatră, repede era adus / și pus acolo un zeu.// Era de ajuns să se rupă un pod,/ ca să se așeze în locul gol un zeu,// ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă,/ ca să se așeze în ea un zeu.// O, nu te tăia la mână sau la picior,/ din greșeală sau dinadins.// De îndată vor pune în rană un zeu,/ ca peste tot, ca pretutindeni,/ vor așeza acolo un zeu / ca să ne-nchinăm lui, pentru că el / apără tot ceea ce se desparte de sine.// Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde / ochiul,/ pentru că vor aduce și-ți vor așeza / în orbită un zeu / și el va sta acolo, împietrit, iar noi / ne vom mișca sufletele slăvindu-l*".

Mitopeticienii și mitodologii noștri de ocazie de la Ovid S.Crohmălniceanu care în **Cinci prozatori în cinci feluri de lectură** va da nota inițială a acestei direcții critice noi a exegezei sadoveniene, trecând prin admirabilul eseu critic al lui Alexandru Paleologu[90]**, Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,** în care mitul lui Osiris din Egiptul antic este manipulat cu extremă dexteritate pentru a fi pus față în față cu crima ritualică din Baltagul, dacă nu ar fi la mijloc talentul eseistului ar fi urmat o poveste din aceea structuralistă, de adormit Mitzura, de altfel există o asemenea exegeză și la noi, cea a lui Ion Vlad, vorba lui N.Steinhardt, părțile cele mai frumoase ale textului sunt chiar cele în care criticul literar se leapădă de metodă. Să ne reamintim, Claude Lévy Strauss se va chinui în **Antropologia structurală**[91] să descompună în miteme chiar unul din miturile constitutive ale Greciei Antice, cel al lui Oedip, care i-a inspirat lui G.Enescu compunerea singurei sale opere, scrisă pe un libret al lui Eduard Fleg. Pe baza unor lecturi sincronice sau diacronice Strauss va reuși să identifice motivele recurente, care constau în două forme diferite de crime, cea a unui monstru și cea a rudelor sale. De aici rezultă că Oedip are tentația să ucidă doar pe cei care sunt apropiați de el prin legături de sânge, și pe cel care este complet diferit de el, dar el studiază mitul lui Oedip în ansamblul mai larg al miturilor tebane.

Într-adevăr eseul lui Alexandru Palelogu își are o rădăcină în acestă zonă a structuralismului dar nu se oprește la o lectură strict morfologică, sintagmatică sau paradigmatică, sincronică sau diacronică a elementelor constitutive ale mitului lui Osiris care pot

---

[88] Alexandru Paleologu, **Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu**, București, editura Cartea Românească, 1986

[89] Nichita Stănescu, **Elegia a doua**, în **11 elegii,** București, Editura Tineretului, 1966

[90] Alexandru Paleologu, **Treptele lumii sau Mihail Sadoveanu sau calea către sine**, București, Editura Cartea Românească, 1978

[91] Claude Levy Strauss, **Antropologia structurală**, traducere de J.Pecher, prefață de Ion Aluaș, București, Editura Politică, 1978.

fi detectate în roman, baltagul ca o cârjă a lui Osiris, prezența câinelui, ca zeul Anubis, cel care în mitologia egipteană avea cap de câine, era kinocefal, și ca element hipnopomp, care declanșează inițierea în moarte a lui Nechifor Lipan, dar și identificarea parțială a Vittoriei cu zeița Isis, și a inițierii lui Gheorghiță, care joacă în scenariul acesta mitic, rolul lui Horus, dacă doriți romanul baltagul ar avea potrivit interpretării lui Alexandru Paleologu o structură mitică paralelă, vezi structura perfect similară a romanului lui James Joyce[92], **Ulise**, care are în palimpsest mitul lui Odiseu, cu singura deosebire că aceasta nu-l poate învia pe soțul ei ci urmărește doar să-i descopere osemintele și să răzbune crima, de aici rezultă trama polițistă despre care vorbește G.Călinescu, Vitoria este dotată cu un soi de talent nativ de private eye, de detectiv particular știe să conducă cu atenție investigația, să-i intervieveze cu grijă pe martori sau suspecți, fără să le atragă atenția că i-ar putea descoperi, are ceva din personajul Anca, de-abia schițat de I.L.Caragiale în drama sa **Năpasta**[93], o sete de răzbunare amestecată cu un calcul, dar textul merge cumva mai departe de intenția inițială datorită faptului că eseistul îl aglomerează cu informații din istoria religiilor, dar și cu analize care depășesc cumva simplul cadru conceptual inițial, referindu-se la aspectele gnostice sau esoterice ale textului sadovenian, și de ce nu, la atât de controversatele ipoteze ale apartenenței autorului romanului **Creanga de aur** la masonerie.

Last but not least ne vom ocupa în acest studiu de romanul **Creanga de aur**, poate cel mai complex dintre romanele scrise de Mihail Sadoveanu și romanul cel mai bine realizat dintre toate metaromanele din literatura română. Pornind de la simbolul central, cel al crengii de aur, preluat și de un celebru istoric al religiilor englez, sir James Frazer, cel care l-a convins pe Mircea Eliade să scrie o istorie a credințelor și ideilor religioase, miturile și arhetipurile sunt prezente atât în prima parte a romanului, rama sa, în care geologul Stamatin nu caută în peregrinările sale simple formațiuni geologice sau roci ci Muntele Sacru în care se găsește peștera lui Zalmoxis, episod simbolic din care transpare chiar nevoia de a-și căuta rădăcinile dacice sau din substratul tracic a întregii generații interbelice, exemple similare putând fi decelate într-un eseu scris de Lucian Blaga, **Revolta fondului nostru nelatin**, sau în revista publicată chiar de Mircea Eliade, Zalmoxis, și de ce nu, în tratatul lui V.Pârvan[94], **Getica**. De fapt mitul crengii de aur anunță chiar tema fundamentală a romanului, cea a inițierii, pe mai multe planuri, erotice, politice și filosofice, pe care nu prea avem cum s-o trecem cu vederea, dat fiind că eroul poveștii Kesarion Breb, poartă și un nume special, Kesarion este chiar numele grecesc al Cezarului, în vreme ce Breb poate fi fie o trimitere la gândirea de tip totemic, desemându-l pe strămoșul lui direct din regnul animal, fie la talentele de constructor ale castorului, care poate fi comparat cu un romancier. În Drumul la zid autorul romanului, Nicolae Breban, deci tot o rudă îndepărtată a brebului, animal dispărut din fauna cinegetică a Moldovei cam din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, are un erou de roman un protagonist care se numește Castor Ionescu, personajul putând fi considerat un alter-ego al autorului.

Prima parte, cea a inițierii erotice, este condusă cu talent de autor de basm, prima oară a observat acest talent chiar Paul Georgescu[95], criticul atrăgea atenția asupra scenariului preluat din condurul cenușăresei, dar Kesarion Breb nu se poate îndrăgosti de frumoasa bizantină pe care o pețește în numele stăpânului său, după cum Harap Alb nu scapă de blestemul spânului decât în clipa în care acesta este ucis de calul său, animal superb dotat cu puterile magice ale lui Pegas. Ovid S.Crohmălniceanu face o afirmație cel puțin surprinzătoare, legând povestea de mitul

[92] James Joyce, **Ulise**, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1984
[93] I.L.Caragiale, *Năpasta*, în **Teatru**, București, Editura Eminescu, 1982
[94] Vasile Pârvan, **Getica, O protoistorie a Daciei**, Buucrești, Editura SOCEC, 1926
[95] Paul Georgescu, **Polivalența necesară, Asociații și disociații**, București, EPL, 1972

memoriei pierdute şi al amnesiei, vezi şi miturile indiene ale legării, pierzîndu-şi complet minţile în faţa împărătiţei Maria, iar amintirile nu-i revin decât în urma unui ritual de purificare şi de anamnesis care se bazează pe nouă nopţi de insomnie, de trei ori câte trei, un ciclu terţiar perfect. În urma acestuia el îi explică părintelui Platon, numele nu-i nici el ales întâmplător, aluzia trimite la marele filosof grec, că în urma acetsui ritual Breb şi-a recăpatat memoria dar a început să vadă şi esenţele lumii. Iubirea este abolită iar basmul este sacrificat în favoarea prozaicului sau romanescului, după cum explică şi N.Manolescu[96] în eseul din **Arca lui Noe**.

Un alt mit, cel al iubirii tristaniene, tragice străbate mai multe opere sadoveniene, cea aleasă de Ovid S. Crohmălniceanu pentru analiză fiind iubirea dintre Alecu Russet, fiul fostului domn al Moldovei, care este însoţit de abatele Marrenes, iar din câte se pare personajul ar fi fost un spion trimis de Ludovic al XIV-lea în Moldova pentru a face şi spionaj şi diplomaţie, exista consemnat un oarecare Jean Paul de Marana dezvăluia in 1684, care va publica sub titlul "Spionul marelui senior şi relatiile sale secrete", mai multe scrisori trimise marelui rege francez. El se îndrăgosteşte de Catrina Duca, dar cum ţara Moldovei intrase în zodia Racului, a Cancerului, iubirea dintre ei nu are mari şanse de izbîndă, dar intriga romanului este ţesută pornind de la o reţea întreagă de interese politice, care, pe undeva situaţia din Bizanţul ficţional din **Creanga de aur** se repetă, unde exista celebra luptă dintre iconoclaşti şi iconoduli pentru preluarea puterii absolute asupra imperiului, sunt o stavilă în calea iubirii celor doi, iar criticul literar citează tipologia amorului pasiune, pornind de la povestea tragică a iubirii dintre Tristan şi Isolda, cel din eseul lui Denis de Rougemont[97], **Iubirea şi occidentul**. Acesta conţine şi filtrul magic, dar în romanul lui Sadoveanu singura victimă a iubirii va fi Alecu Russet, cel care va cădea victimă la final. Culmea este că soarta lui Russet se va decide în urma unei simple partide de şah în care capul lui Ruset este câştigat de Sultan după ce abatele va pierde această partidă, ca în romanele lui Vladimir Nabokov, un alt mare romancier corintic modern, în micul său roman, Apărarea Lujin. Astfel Vladimir Nabokov a scris un mic roman, ecranizat în anul 2000, **Apărarea Lujin**, în care eroul principal este un şahist pasionat, cartea are cam de toate, iubire, intrigă, niste flash backuri spre copilăria lui Lujin, care este un soi de victimă a infidelitatii tatalui sau, iar actiunea are loc la un hotel dîntr-o staţiune din nordul Italiei, in care locuise in copilarie, unde are loc un mare turneu de Şah. Chiar înainte de începerea partied pentru câştigarea titlului de Mare Maestru Lujin se va îndrăgosti de Natalia Katkov, iar într-o scenă memorabilă, îi va dărui câteva dintre piesele de şah modelate din sticlă pe care le iubea nespus, fiind moştenite chiar de la tatăl său, cel care îl iniţiase în acest sport nobil. Eroul moare în finalul cărţii, nu înainte de a rezolva problema care i-ar fi adus titlul de campion mondial, si care presupunea sacrificul sau gambitul unui turn, în filmul realizat dupa roman rolul principal este interpretat de actorul John Turturro, un actor de mare talent, cred ca l-am mai vazut jucând prin filmele fraţilor Coen.

Cea de-a doua carte este o istorie a şahului, mă refer la **Soarele în baltă sau aventurile şahului**, am avut curiozitatea să verific dacă există inserată în text o partidă de şah autentică şi am descoperit-o în capitolul final, în partida de şah dintre Colţ şi Cataranga, pe care am jucat-o şi eu de curiozitate cu piesele pe tabla de şah şi este absolut minunată, dacă nu mă credeţi, încercaţi şi voi. Volumul propriu zis este o variaţiune pe tema povestirilor cu ramă sadoveniene, bref, căpitanul Colţ este invitat de o veche cunoştinţă, Temistocle Cataranga la moşia acestuia din zona Orheiului, care azi se găseşte în Basarabia, ca să aibă parte de un regal şahistic dar cei doi

[96] Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe**, Bucureşti, Editura Gramar, 1998

[97] Denis de Rougemont, **Iubirea şi Occidentul**, traducere şi note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, Ed. Univers, 2000

spun în maniera clasică din Decameronul lui Bocaccio poveşti diferite legate de lunga istorie şahului, cea care îmi plăcea cel mai mult fiind cea a automatului, indianul inventatorului Maelzel, care ajunge chiar şi în America, unde acesta joacă o partidă de şah cu Josua Lincoln, unul din preşedinţii americani.

Ultima fază a realismului sadovenian este cea reprezentată de realismul socialist, curent cu care nu avea prea multe afinităţi elective dar pe care l-a îmbrăţişat alternativa fiind excluderea sa din viaţa publică şi pierderea dreptului de a publica. Operele tributare noului curent erau **Mitrea Cocor, Nicoară Potcoavă, Nada florilor,** teoretizat la noi într-un volumaş extrem de jenant şi trecut cu vederea de criticii literari care s-au ocupat cu analiza operei lui Ovid S.Crohmălniceanu[98], **Pentru realismul socialist**, în care va relua multe din ideile lui Lenin sau ale lui Jdanov, considerat părintele acestui curent în Uniunea Sovietică, deşi conceptele respective le va utiliza într-o antologie de articole intitulată **Cronici şi articole** în care pot fi detectate cu mare uşurinţă o grămadă de idei cel puţin fistichii.

BIBLIOGRAPHY

1. Mihail Sadoveanu, **Haia Sanis**, în Dureri înăbuşite, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1972
2. Mihail Sadoveanu, **Crâşma lui Moş Precu**, Bucureşti, Editura Minerva, 1910
3. Mihail Sadoveanu, **Cazul Eugeniţei Costea**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970
4. Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1939
5. Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**, Bucureşti, Editura Adevărul, 1933
6. Mihail Sadoveanu, **Olanda**, Bucureşti, Editura Cartea Românească , 1938
7. Mircea Eliade**, India,** Bucureşti, Editura Cugetarea, 1935
8. Geo Bogza, **Cartea Oltului**, Bucureşti, Editura Minerva, 1985
9. Geo Bogza, **Ţări de piatră, de pământ, de foc**, prefaţă de Paul Cernat, Bucureşti, Editura Litera, 2011
10. Camil Petrescu, **Rapid. Constantinopol. Bioram,** Cluj Napoca, Editura Dacia, 1974
11. Mihail Sadoveanu, **Lumina vine de la Răsărit**, Bucureşti, Editura Cartea Rusa, 1945
12. Mihail Sadoveanu, **Caleidoscop, Impresii din Uniunea Sovietică**, Bucureşti, Editura de Stat, 1964
13. Mihail Sadoveanu, **Fantezii răsăritene**, Bucureşti, Editura de Stat, 1964
14. G.Călinescu, **Am fost în China nouă**, Bucureşti, Editura de Stat, 1947
15. Tudor Arghezi, **Flori de mucegai,** în Cuvinte potrivite, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1977, p.112
16. Mihail Sadoveanu, **50 de povestiri**, Bucureşti, Editura Minerva, 1964
17. Mihail Sadoveanu, **Dureri înăbuşite**, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1966
18. Mihail Sadoveanu, **Crâşma lui Moş Precu**, Bucureşti, Editura Minerva, 1910
19. Mihail Sadoveanu, Şoimii, Bucureşti, Editura Minerva, 1904
20. H.Sanielevici, **Morala domnului Sadoveanu**, un text critic recenzat de Garabet Ibrăileanu, accesat online la linkul

[98] Ovid S.Crohmălniceanu, Pentru realismul socialist, Bucureşti, 1960

https://ro.wikisource.org/wiki/Scriitori_%C8%99i_curente:Morala_dlui_Sadoveanu, accesat pe 28.02.2023, ora 16.30

22. Mihail Sadoveanu, **Hanu-Ancuței**, București, Editura pentru literatură, 1963

23. Mihail Sadoveanu, **Frații Jderi,** București, ESPLA, 1952

24. Mihail Sadoveanu, **Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă**, București, Editura Națională Ciornei, 1935

25. Mihail Sadoveanu, Crâșma lui Moș Precu, ediția a doua, București, Editura Minerva, 1910

26. Emile Zola, **Bestia umană**, traducere de Ion Pas, București, Editura Cugetarea, 1910

27. Titu Maiorescu, Comediile domnului I.L. Caragiale, accesibil on line la https://ro.wikisource.org/wiki/Comediile_d-lui_I.L._Caragiale.

28. Fiodor Dostoievski, **Umiliți și obidiți**, traducere de Nicolae Gane, București, Editura Cartea Rusă, 1956

29. Mihail Sadoveanu, *Haia Sanis*, în **Dureri înăbușite**, București, Editura Minerva, BPT, 1966.

30. G.Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, ediție de Al.Piru, București, Editura Minerva, 1984

31. Mihail Sadoveanu, **Cazul Eugeniței Costea**, București, Editura Eminescu, 1970

32. Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret**, București, Editura Minerva, 1983

33. Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întâmplat** nimic, București, Editura Minerva. 1904, Editura Adeverul, 1933

34. Jules de Gaultier, **Bovarismul**, traducere de Ani Bobocea, Iași, Editura Institutul European, 1993

35. Mihail Sadoveanu, **Floarea ofilită**, București, Editura Minerva, 1906

36. Mihail Sadoveanu, **Însemnările lui Neculai Manea**, București, Editura Minerva, 1907

37. Mihail Sadoveanu, Apa morților, București, Editura Minerva, 1911

38. Mihail Sadoveanu, **Strada Lăpușneanu, Venea o moară pe Siret**, București, Editura Minerva, 1970

39. Mihail Sadoveanu, **Oameni din lună**, București, Editura

40. Mihail Sadoveanu, **Floarea ofilită**, București, Editura Minerva, 1906

41. Emile Zola, **Bestia umană**, ediția a doua, traducere de Ion Pas, București, Editura Cugetarea, 1929

42. André Gide, **Amintiri de la Curtea de Juri, Sechestrata din Poitiers**, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1972

43. Fiodor Dostoievski, **Crimă și pedeapsă**, traducere de Irina Liciu, Iași, Editura Polirom, 2016

44. Petre Bellu, **Apărarea are cuvântul,** București, Editura Gramar, 2023

45. P. Constantinescu, Rădăcini, în **Romanul românesc interbelic**, antologie alcătuită de G.Gheorghiță, București, Editura Minerva, 1977, p.80

46. Mihail Sadoveanu, **Oameni din lună,** București, Editura Cartea Românească, 1923

47. Mihail Sadoveanu, **Demonul tinereții**, București, Editura Cartea Românească, 1905

49. Paul Georgescu, **Polivalența necesară**, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 234

50. N.Manolescu, **Sadoveanu sau utopia cărții**, București, Editura Minerva, 1993, p. 157

51. Mihail Sadoveanu, **Locul unde nu s-a întîmplat nimic**, București, Editura Adevărul, 1933

52. Henrick Sienkiewicz, **Prin foc și sabie**, traducere de Stan Velea, București, Editura Univers, 1988

53. Henrick Sienkiewicz, **Pan Wolodjowski**, traducere de Stan Velea, București, Editura Univers, 1988

54. Henrick Sienkiewicz, **Potopul**, traducere de Stan Velea, București, Editura Univers, 1989

55. Mihail Sadoveanu, **Baltagul**, București, Editura Minerva, 1971

56. Mihail Sadoveanu, **Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă**, București, Editura Națională S.Ciornei, 1929

57. Mihail Sadoveanu, **Creanga de aur**, București, Editura Cartea Românească, 1943

58. Ovid S.Crohmălniceanu, **Sadoveanu și arhetipurile**, în Cinci prozatori în cinci feluri de lectură, București, Cartea Românească, 1984, p.5

59. N.Frye, **Anatomia criticii,** traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972

60. Gustave Flaubert, *Legenda sfîntului Julien Ospitalierul*, în **Trei povestiri**, traducere de Ana Boldur, Iași, Polirom, 2004

61. Gustave Flaubert, Opere, vol.II, **Educaţia sentimentală, Trei Povestiri, Ispitirea sfîntului Anton**, traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, ediţie note şi coemntarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1982

62. Hermann Hesse, **Siddharta şi Călătoria spre Soare-Apune**, traducere din limba germană de Adriana Guţu şi George Rotaru, Bucureşti, Rao, 1996

63. Thomas Mann, **Alesul**, roman, traducere de Corneliu Papadopol, prefaţă de Ion Ianoşi, Timişoara, Editura de Vest, 1991

64. Thomas Mann, **Iosif şi fraţii săi**, traducere de Petru Manoliu, Bucureşti, Univers, 1977

65. Lucian Raicu, **Calea de acces**, Iași, Editura Polirom, 2004

66. Ion Ianoşi, **Thomas Mann, Tema cu variațiuni**, București, Editura Trei, 2003

67. Ștefan Borbely, **Visul lupului de stepă,** Cluj Napoca, Editura Dacia, 1999

68. Ștefan Borbely, **Despre Thomas Mann și alte eseuri**, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005

69. Corin Braga, **De la arhetip la anarhetip,** Iași, Editura Polirom, 2006

70. Mihail Sadoveanu, **Măria sa, puiul pădurii**, București, Editura Ion Creangă, 1970

71. Mihail Sadoveanu, **Soarele în baltă sau aventurile șahului**, București, Editura Ion Creangă, 1980

72. Mihail Sadoveanu, **Dumbrava minunată**, București, Editura Ion Creangă, 1978

73. Mihail Sadoveanu, **Nopțile de Sânziene**, București, Editura Cartea Românească, 1943

74. Mihail Sadoveanu, **Soarele în baltă sau aventurile șahului**, București, editura Ion Creangă, 1972

75. Giovanni Bocaccio, **Decameronul**, traducere de Eta Boeriu, București, Editura Minerva, BPT, 1975

76. Dan Horia Mazilu, **Noi despre ceilalți, Fals tratat de imagologie**, Editura Polirom, 1999

77. Tzvetan Todorov, **Cucerirea Americii, Problema Celuilalt**, traducere de Magda Jeanrenaud, București, Editura Institutului European, 1998

78. Vintilă Horia, **Recucerirea descoperirii**, traducere de Mihai Cantuniari, București, Editura Eminescu, 1996

79. Mihail Sadoveanu, **Poveștile de la Bradul Strâmb**, București, Editura Cartea Românească, 1943

80. Mihail Sadoveanu, **Viața lui Ștefan cel Mare,** București, Editura Cartea Românească, 1934

81. Mihail Sadoveanu, **Divanul persian**, București, Editura Cartea Românească, 1934

82. Rudolf Otto, **Sacrul**, traducere de Ioan Milea, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002

83. Alexandru Paleologu, **Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu**, București, editura Cartea Românească, 1986

84. Nichita Stănescu, Elegia a doua, în **11 elegii**, București, Editura Tineretului, 1966

85. Claude Levy Strauss, **Antropologia structurală**, traducere de J.Pecher, prefață de Ion Aluaș, București, Editura Politică, 1978.

86. James Joyce, **Ulise,** traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1984

87. I.L.Caragiale, Năpasta, în **Teatru,** București, Editura Eminescu, 1982

88. Vasile Pârvan, **Getica, O protoistorie a Daciei**, Buucrești, Editura SOCEC, 1926

89. Paul Georgescu, **Polivalența necesară**, **Asociații și disociații**, București, EPL, 1972

90. Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe**, București, Editura Gramar, 1998

91. Denis de Rougemont, **Iubirea și Occidentul**, traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, Ed. Univers, 2000

92. Ovid S.Crohmălniceanu, **Pentru realismul socialist**, București, 1960

GRAHAM SWIFT'S SHORT STORY BLUSHES: A CONFESSION

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the short story Blushes *by Graham Swift, which was publsihed in 2021, in an issue of* The New Yorker. *The main aspect to be held in view is the way it functions as a confession of the main character to readers, in spite of the third person narrative present in the written form. The short story creates the illusion of a first-person narrative, as well as the illusion of reading, at some point, a poem, due to the confessional mode which is associated with lyricism. At the same time, the character establishes a dialogue with the readers through activating the device of sympathy, which is present in lyrical poetry. At some point, however, there are also moments when the main character goes through philosophical and psychological reflections. The structure of the short story is similar, but in a condensed form, to the one which is usual for knowledgeable readers in Swift's fictional universe in novels: a moment of crisis in the life of the main character leads to his going back to the past and analysis his life. Various incidents lead to others, showing that personal history is, like public history as presented in Waterland, a series of interconnected incidents, each having a consequence on the other. Swift establishes a dialogue reminding of intertextuality with other works he wrote, for those readers familiar with them.*

Keywords: time, memory, philosophical reflection, moments of revelation, dialogism.

In his short story, *Blushes*, published in the January 18, 2021 issue of the *New Yorker Magazine*, Graham Swift is concerned with the topic of the way personal memories appear at some point in our lives. The old doctor in the short story finds a physical journey, by car, to be a good occasion for remembering the significant details in his life. We can say that metaphor structures our way of thinking, and that the parallel done between physical, literal journey and the journey through the memories, with this visible passage from literal to figurative which is done in the short story is influenced by the conceptual metaphor "Life is a journey" (Kövecses 2016). Metaphor is considered, by Gibbs (2014) to be "part of thought," according to the large amount of "empirical evidence from linguistics, psychology, and related disciplines" which support this statement. The way the main character illustrates perfectly the theory according to which "people think metaphorically" (Gibbs 2014), and which is an everyday life reality. As a proof, we can take the exact words of the main character, an old doctor that is going to start confessing to us readers about his life. He goes on a journey by car, which is the point that triggers the journey through his personal memories, and through examining his own life: "This journey was his time not just for counting foxes but for thought. Or, rather, his corridor for memories, which came thick and fast, unbidden. Ghosts. He had proved what was commonly said: that, when we are old, it is our earliest recollections that return to us most pressingly, while the later stuff recedes" (Swift 2021). The latter part means that he would go back to his childhood past, and notice the connections with his present life. The point he has reached at present, that of becoming a doctor, starts in his childhood.

From this point of view, his confession reminds of the types of confessions done in the office of a Freudian psychotherapist. The patient is encouraged, in a relaxed type of setting, to say whatever comes to his/ her mind, and also to start making free associations. For this technique, Freud encouraged "following the patient's lead rather than introducing a subject of his own." The patient's speech was not to be ordered or structured in a chronological way, or even in a logical way: "Focusing on the patient's introspections, with the requirement that the patient speak without critical judgment, he created a systematic means to infer unconscious thoughts and feelings" (Kris 2002: 829).

The parallel with and the associations between the road and the course of memory and life can go is reinforced in the further thoughts of the main character, the old doctor: "Despite or because of the empty roads, he'd begun to leave earlier than he needed to, so that he could deliberately dawdle, even take detours, to permit the gush of memory to run its course. It was memory, not thought. His mind simply filled and throbbed, a function of driving. He vaguely rejoiced in the peaceful roads that allowed it to happen. That word, too, came to him. 'Peace.' In a little while, he would enter a scene of war" (Swift 2021). In the case of this series of thought, we are told about the way the old doctor feels about driving. For him, it is an occasion of relaxation and of contemplation of his own life. Various memories occur to him, while he is advancing on silent, "peaceful roads" (Swift 2021). Then, the following free association word appears, from the peaceful atmosphere on the road: "peace," as opposed to "war," where we are being told that he is about to go. The final destination of the doctor, which he would reach by car, is revealed clearly only towards the end: the doctor reaches the hospital where they needed his help, during the pandemic. From here, he starts drawing various parallels with his life until the moment of the present of the short story: his childhood, when he used to get all childhood diseases, and a doctor would always come to see him and treat him. This doctor was like a fatherly figure, and when he would arrive him, his mother, and the children's doctor would feel like a family. Gradually, we notice how the child is aware that the mother's attitude is very cheerful when the doctor visits her boy, he always gets a cup of tea, he sits on a chair where usually the clothes of his parents rest. The now old doctor's decision to become a doctor comes from, as noticeable from his confession, the wish of his mother's to follow the child doctor's footsteps. The child himself views the childhood doctor as a role model and father figure, which can also be regarded as a reason. However, in the beginning of his confession about his life, we hear the now old doctor express his disappointment and sadness that, in spite of all his efforts, he could not save his mother and his wife. His mother had also been a driving factor to him choosing the medical profession, as she encouraged him to do so. He had become a very good doctor. We find out further details from his life, such as that he had been married two times, and the second time he was much happier and he felt a stronger bond to his second wife. At the present of the short story, while he is driving, we readers find out that he is alone. This can explain his decision to take this road, both literally and figuratively, of helping younger doctors with pandemic patients. In this case we can see personal and public histories intermingling, just as in the previous works written by Graham Swift. According to Malcolm (2003: 21), "Swift constantly interweaves the personal and the historical."

The old doctor can understand the crisis of the pandemic to overlap with his own moment of life crisis, when he is alone, and also retired. This is an opportunity to find a meaning in his life and to connect with other people in the field of medicine: "He had come forward. How could he not? He was seventy-two and retired, but how could he not? He was a specialist in respiratory disease" (Swift 2021). The last detail, of his specialization, resonates with one of way the

COVID-19 illness was called, namely a "respiratory disease" (Kuperberg and Navetta-Modrov 2021). The overlapping of his life crisis of the old age and the world-level crisis of the pandemic is underlined by the following reflections of the main character: "He'd come forward. It was hardly a choice. He'd come forward like a called-up reservist. They'd been "honored" to have him back. But what did that mean amid such havoc? A queue of casualties. A queue of deaths. One of which, he clearly understood, might be his own. All of them understood it. It might be any one of them" (Swift 2021). Just like in other novels, we witness a "crisis situation" (Craps 2009: 638) in the personal life of the character, which is translated, in the case of the old doctor, into having remained alone and retired. This reminds of the previous work by Swift, and can be recognized by knowledgeable readers as part of a common, shared experience between readers and authors. In Swift's previous work, we can identify "disharmony, isolation, and internal conflict as central to the vision of the human condition" (Kaczvinsky 2019). Therefore, the old doctor in this short story can be understood as similar and as sharing the same concerns with the previous characters in Swift's fictional world. The world in Swift's fiction can be understood as unitary, and similar. The way the world is working is similar, and the characters have no other choice than to react to it in similar ways.

However, while this crisis of loneliness can be understood in existentialist terms, due to the similarities in the hopelessness and isolation where the individual can find himself or herself in various life moments, here, in this short story, there is still hope that the old doctor can connect with the doctors that have not yet retired and who have called him to help with the pandemic patients. The readers feel that the unretired and retired doctors share a common purpose, that of uniting their forces in front of a common threat, a disease that they do not know much about. While other characters in Swift's work are completely alone in their own inner world, and unable to connect with other people, in the case of the old doctor the situation is different. In some novels, the characters, in their isolation, cannot connect even with their own families, such as William Chapman, from the novel *The Sweetshop Owner*, who is left, in the end, waiting for his daughter Dorry to come, but he dies in the meantime, a sign that she was not willing to reconcile with her father. William Chapman had also struggled to connect with his wife, Irene, all throughout his life, but she has remained cold towards him. She had gone through a traumatic experience before her marriage with William, when her parents did not listen to her and did not care about her feelings towards the man they chose for her for an arranged marriage. Eventually, the man raped her and she rejected him. For her family, this was a shameful situation, and she chose William as her husband, in an attempt to escape from her family. Yet, the two of them never truly connected emotionally. Another situation where the characters feel alone can be found in the novel *Waterland*, where the teacher can no longer connect emotionally with his wife. They had been in love since they were teenagers, but Mary has had an abortion performed on her by a character similar to a witch, and at present she cannot have children of her own. The relationship with her husband is going through a crisis, and she even goes as far as to steal a baby in a supermarket, claiming it was a gift she had received from God. The teacher has the nostalgia of the time when they were very much in love and happy, and everything was perceived as magic, since the habits and the persons where they lived looked as if they were part of a fairy-tale.

In the case of the old doctor, we can see that, prompted by the crisis in public life, he manages to, at least hope, to connect with other like-minded doctors for the purpose of helping others in front of the pandemic. Yet, nothing is known for certain, just as the future of his own life and his own odds of survival are not yet well-known. However, the main character draws a

parallel between his end of life situation, due to old age, and the end that can come due to the pandemic situation, for both patients and doctors. The old doctor mentions the fact that, in spite of him being a good doctor, or "A top man in medicine," he could not save his wife and mother, and that, "Within two years they were both gone. The women of his life" (Swift 2021).

The old doctor enjoys being called to help, as he feels useful, while the others see him as an authority: "What they didn't know, as he strove to be a figure of cool authority, was that he actually liked being there. It 'took the mind off,' as they say. It gave him something to do" (Swift 2021). At the same time, the old doctor feels that his life may end any time, naturally, due to his age, or due to catching the virus while helping: "It was only here, on these dawn rides, that his life returned to him, from its wondrous distances. Otherwise, it had departed; it had seemed already over. And now he understood—accepted—that soon it might be truly over" (Swift 2021).

As the readers know, for a while there was no vaccine for COVID-19, and, even when there was, they were all controversial vaccines. We could not tell medical facts from politics, however. Rejecting or accepting the vaccine became, at some point, a sign of someone's political convictions. Among the free associations of the old doctor, we can find the parallel with a similar situation, that of his childhood illnesses, which were all caused by viral infections. In this case, the old doctor goes back to his childhood memories, claiming that these were very common illnesses, yet at some point they were and sometimes still can be, dangerous, to the point that some children could actually die from them. The doctor remembers an episode from his childhood, which knowledgeable readers of previous works of Graham Swift can see as a striking parallel with an episode he wrote about in his autobiographical writings volume, *Making an Elephant: Writing from Within* (2009), under the title *Santa's Clinic*, where he makes the parallel between the magic and hope that the vaccine against polio would be a protection against the disease, just like fiction is a protection against reality. For the doctor in the short story, we notice how the same idea of protection appears in relation to the vaccine, and the focus is on how brave the doctor was as a child: "When he was smaller, there had still been the real frightener, polio. Though that had been simply dealt with, one morning, by a jab in his arm. Frightening enough. But he hadn't cried" (Swift 2021).

Due to the intertextual references (Allen 2021) found in the novel of Swift, to other texts that he has wrote, and which readers that have read them know about, we can say that Swift creates an experience of dialogue with his knowledgeable readers. Any word of fiction, after all, asks for dialogism (de Man 1983), meaning participation of readers. The readers and the writers should have a common experience, expressed in the literary work. The readers should be able to resonate with what is described in the text, be it a story, an emotional experience, a familiar situation, or all at once. The character should be likeable and easy to identify with, at least from the point of view of emotions. Swift takes this general experience further, to having the readers feel in familiar company, with familiar characters. Swift has created a circle of similar characters, with similar experiences, which are shared through the literary works.

With the old doctor's story, readers have the sensation of getting very close to him, to the point where they can feel like the doctor is telling his story to them directly. Yet, if the readers pay special attention and try to step back, they notice that the old doctor's story does not use the device of a first-person narrative. Third person narrative is present throughout the story, yet all the while it creates the illusion of a first-person narrative. Yet, we always feel very close, as readers, to the main character. We would expect first-person narrative to be extremely personal and subjective, as well as close to readers from an emotional point of view. This role manages to be fulfilled by third person narrative. This could be since the focus is on one character's

perspective only, and since the narrative is not an omniscient one. The third person narrative never claims to know more than the perspective of the now old doctor. The language of the story, through the way it moves from literal to figurative, from a real, literal journey to a figurative one, through the course of memories, reminds of lyricism. Yet, the language also remains simple and easy to understand. Usually, too many figures of speech can make the writing less believable, as well as more abstract, making the readers aware of the fact that they are reading a poem, using a specific type of language which we do not use in reality. Yet, the language in this short story can be seen as a combination of lyricism and real, everyday life language, which makes it all the more believable and powerful emotionally. The readers feel the way that every word in the short story was carefully chosen. Nothing is there without a purpose, and each word carries its own weight emotionally. Therefore, the reader is left without defense in front of the emotional experiences described in the short story. This is what draws the readers very close to the emotional universe of the main character, the old doctor. Even if the readers have not reached his old age, they can still find his story as very real and emotionally charged. The feeling of loneliness, of losing the dear persons in his life, of isolation, of needing to feel useful and in the company of those sharing his profession and values, is universal for all readers. What is more, the readers are on a familiar ground since this character is part of Swift's fictional universe, sharing the same emotional portrait and concerns. At the same time, while noticing common elements in the story and common features shared by the old doctor and his story with other characters from other stories by Swift, this very story maintains its particularity. It does not look repetitive; on the contrary, it brings elements of freshness. The characters, while sharing similar concerns, are not repetitive. They are always placed in different situations and have sides that make their personalities unique. Their stories are not repetitive, either. In the autobiographical volume *Making an Elephant: Writing from Within* (2009), Swift, through a poem called *The Anatomist*, tells the story of a young boy who assisted in his childhood at the funeral of his old father, a doctor, and who, at present, has also become a doctor himself, in order to understand what we are all made of and how we are all the same. Yet, the story is very different, and not repetitive, while the same motif of the doctor and becoming one as a result of a childhood incident is present. The setting is also surprising, since the old doctor is placed while he is reflecting in his car, driving. At the same time, the historical setting is a very well-known one, that of the pandemic, which we have all recently gone through. The character is likeable since he is a doctor. During the time of the pandemic, all of our hopes were placed on the doctors. We saw them both as heroes, saving lives, but also as human beings, placed in a vulnerable position, as they could always be themselves victims of the coronavirus. To the vulnerable side of the hero in this story we can add the element of loneliness and old age. The character becomes, through his various sides, likeable and believable. He has been a child subject to all childhood illnesses. He has longed for a fatherly father, which he found not in his own father, but in his childhood doctor.

Another incident he remembers in his childhood is that he used to blush. This is another moment when he shows his vulnerability to his readers. His childhood doctor told him he would have to fix this himself. He also blushed during his tenth birthday, when he was asked to choose which dresses or which girls he liked best by his girl friends' mothers. He was not sure what they had referred to, but we can see how, in any poem, the object can stand for the person, or in any writing where we use figurative language. As a young child, he also has a moment of revelation when he notices how happy all the mothers were at his birthday party for seeing their children growing up. He experiences a moment of revelation when he understands, as a child, life as

follows, during his birthday party, thinking "That life itself might be a great choosing of *girls*. Girls! How delightful. What happiness" (Swift 2021). He begins to reflect that choosing the right person in someone's life can be a source of happiness. This reflection can be understood as a philosophical reflection, after his experience with his mother and the childhood doctor, who were both like parents for him. Later on, his mother's divorce from his father can be understood as reinforcing this perception. As a grown up, he himself married twice, with the second marriage being considered by him as a happier one. By extension, we can draw from these philosophical reflections the idea that life can be a series of choices.

This philosophical idea of choosing the right person extends to the persons he called "The women of his life," a phrase which refers to his meaningful relationships: his mother and his second life. However, the reflection continues showing that the old doctor is aware of the ending, as he would share the fate of the two significant women in his life which he had lost: "But, if it was true, it was over now. […] And he himself might be near the end, for all the care he took with his protective gear" (Swift 2021). The old doctor continues with the following philosophical reflections, on time ending and on life ending: "Near the end and, so it seemed, near the beginning. Ten. It was what they said happened when you drowned. You saw your whole life pass before you. And it was what the patients did, in the unit, when they reached the end. Effectively, they drowned" (Swift 2021). The idea of seeing life passing entirely before your eyes and in your memory when you realize you are towards the end of it is a common experience we are all familiar with, since we frequently hear about it. In the sentence "Near the end and, so it seemed, near the beginning" (Swift 2021), we as readers can recall, due to the contrast end-beginning, the words of TS Eliot in his *Four Quartets* series, namely: "In my end is my beginning" (King 2018), and "In my beginning is my end" (Harrex 1975) referring to the circularity of time. For both TS Eliot and Homer, this understanding of the circularity of time suggested "a spiritual odyssey" or journey for which "the points of departure and return are the same" (Lanzano 2001-2002: 59). We can immediately draw, as readers familiar with this literary and cultural background, parallels between the inner, spiritual journey of the old doctor and the physical one, and between the same external-internal journey of the hero of Homer's *Odyssey*. Through his confession, the doctor goes from his childhood to his adulthood and then old age, by contemplating his life, in an inner journey through his memories. We notice that he starts from his childhood viral illnesses, being treated by a doctor, and then he ends the story with him being the doctor this time and treating patients suffering from another viral infection, that of the coronavirus. The idea that he could have died as a child from the childhood illnesses even after the vaccine was available is finding its correspondent in the idea that the old doctor could die at present by catching the coronavirus. Yet, at present, he no longer fears, since anyway he is towards the end of his life which can end up naturally at any time.

The philosophical reflection of the circular movement between end and beginning finds another correspondent in the alternation between past and present, which is another illustration of the idea of journey. What is more, in this case, past identity and present identity can unite, through present and past (Güneş 2003), and the doctor can reach a continuous understanding of himself, by building it all in a coherent story.

According to Ricoeur (1985; 1991), we can see a distinction between objective time and experienced time. Indeed, the objective time is the one of the present of the story, when the old doctor is driving. Yet, we see here a juxtaposition of the time of the present with the time of the memory. During this ride, where the reader can feel like a passenger listening to the driver's story, there is movement back and forth in time. While aware of the present, the driver talks very

visually about the past, which is experienced by the reader here and now. Due to the immediacy and relevance of past and present, we can see the coherence of the doctor's identity.

The confessional mode of the story can explain the closeness that the readers feel with the main character. This confession is, obviously, a secular one, as can be seen in the case of all of Swift's narrators. According to Siemers (2017: 56), Tom Crick in *Waterland* offers a secularized version of confession to an audience present in the fictional world, his students. He begins his story in the manner of a religious confession, as he feels guilty about the past. The secular version of confession could be called therapeutic, and understood as what Freud developed into the "talking cure." Since the old doctor has no interlocutor on his journey by car, the readers can easily identify themselves as listener to the story of a man they have just met. Talking about someone's life is a frequently encountered practice while travelling by taxi, for example. We could also draw a parallel with our experience as readers with confessional poetry: "Confessional poetry is verse in which the author describes parts of his or her life that would not ordinarily be in the public domain" (Hobsbaum 2017). The experience is similar in this short story, where the prose offers the illusion of the lyrical mode through access to the life of the old doctor. The same confessional mode is found in diaries. We can also get the illusion of the diary genre at times, or of a memoir. It is difficult to draw clear boundaries among all these genres, confessional poetry, diary, memoir, lyrical mode, narrative mode, first and third person narrative.

BIBLIOGRAPHY

Allen, G. (2021). *Intertextuality*. Routledge.

Craps, S. (2009). An Interview with Graham Swift. *Contemporary Literature*, *50*(4), 637-661.

De Man, P. (1983). Dialogue and Dialogism. *Poetics Today*, *4*(1), 99–107. https://doi.org/10.2307/1772155

Gibbs, R. W., Jr. (2014). Conceptual metaphor in thought and social action. In M. Landau, M. D. Robinson, & B. P. Meier (Eds.), *The power of metaphor: Examining its influence on social life* (pp. 17–40). American Psychological Association. https://doi.org/10.1037/14278-002

Güneş, Ali. (2003). "William Wordsworth's 'Double Awareness' of Memory in Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway'". *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4 (2): 183-196. PDF file. http://journal.dogus.edu.tr/13026739/2003/cilt4/sayi2/M00094.pdf

Harrex, S. C. (1975). Dancing in the dark: Balachandra Rajan and TS Eliot. *Journal of Postcolonial Writing*, *14*(2), 310-321.

Hobsbaum, P. (2017). Confessional Poetry. In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*.

Kaczvinsky, D., Konkol, S., Kucała, B., Logotheti, A., Malcolm, D., Ostalska, K., & Więckowska, K. (2019). *Reading Graham Swift*. Lexington Books.

Kövecses, Z. (2016). Conceptual metaphor theory. In *The Routledge handbook of metaphor and language* (pp. 31-45). Routledge.

Kris, A. O. (2013). *Free association: Methods and process*. Routledge.

Kuperberg, S. J., & Navetta-Modrov, B. (2021). The role of obesity in the immunopathogenesis of COVID-19 respiratory disease and critical illness. *American journal of respiratory cell and molecular biology*, *65*(1), 13-21.

Lanzano, E. (2001-2002). Classical Roots of TS Eliot's Christian Odyssey. *The Journal of Modern Hellenism*, 59-77.

Malcolm, David. (2003). *Understanding Graham Swift*. South Carolina: University of South Carolina Press.

Ricoeur, Paul. (1985). Time and Narrative, Tome 2, 1985, The University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. (1991). *Time and Narrative, vol. 1,* The University of Chicago, US.

Siemers, R. (2017). "Eternal, Slithery Penance": Graham Swift's "Waterland" the Secularization of Confession. *Journal of Narrative Theory*, *47*(1), 56–88. http://www.jstor.org/stable/45274961

Swift, G. (2009). *Making an Elephant*. Alfred A Knopf, New York.

Swift, Graham. (2021). *Blushes*. In The New Yorker. Retrieved from: https://www.newyorker.com/magazine/2021/01/18/blushes

THE ORPHAN IN INTERWAR LITERATURE. OTILIA MĂRCULESCU'S CASE OR THE SHORTCOMINGS OF MULTIPLE PATERNITY

Alina Maria Nechita

Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Regarding the orphan's situation, the way he/she is connecting to the world depends on the way society understands to relate to the individual lacking of parental affection. Partially detached from the averse fate, Otilia surprises the readers with her good mood, a state given by the comfort of total belonging to the family environment. The only shortcoming of the young woman is given by the so-called multiple paternity, a bizarre and echoless attempt by the other characters to capture the person and personality of Miss Mărculescu. The first message was that, at a certain moment and in a certain circumstance, everyone becomes a "hypothetical parent of Otilia". From the sentimental syncopes generated by the unfortunate status, appears a special tendency to protect those around her; Otilia is a loving daughter for the miser Giurgiuveanu, a responsible sister for the young doctor Sima and a placid and kind companion for the resigned Mr. Pascalopol. Depending on their own interest, everyone sees in Otilia a different facet of humanity, but Aglae is the one who always emphasizes her miserable condition as an orphan. Therefore, the young woman is the happy case of the orphan who manages to get rid of his own condition.

Keywords: character, orphan, stigma, interawr literature, paternity.

Tânăra cu origini incerte, despre care aflăm de la bun început că „trecea în genere drept fata lui Costache”[1], reprezintă o veritabilă imagine a orfanului în literatura română. Fără să pretindă un alt rol, Otilia evoluează amplu şi neîngrădit în paralel cu stigmatul apăsător. Întreaga ei existenţă se derulează sub nota apartenenței familiale, cu atât mai mult cu cât titlul iniţial al romanului a fost *Părinţii Otiliei*. Prin tehnica balzaciană (pe care o depăşeşte de la un punct, demarând formula unui „balzacianism fără Balzac”[2]), valorificată prin atenţia încordată pe detalii şi încercarea neobosită de a contura tipologii, Călinescu şi-a propus prezentarea unei poveşti de viaţă centrate pe ideea paternităţii. Mesajul prim era acela că, într-un anumit moment şi în câte o anume circumstanţă, fiecare personaj devine un „ipotetic părinte (adevărat sau vitreg) al Otiliei”[3]. Schimbat de editor pentru a aduce un plus de mister şi a asigura o mai bruscă popularitate, titlul renunţă la a mai sugera adevărata esenţă a romanului, marşând pe perspectiva romanţată a misterului unui personaj şi nu pe cea a veridicităţii unui întreg sistem social. Totuşi, creatorul romanului nu vede o problemă efectivă în modificările survenite, motivând că „romanul nu este o dezvoltare a titlului, ci titlul e un nume de ordine, pus în urmă, cum se obişnuieşte”[4]. Până la urmă, Otilia nu are niciun fel de enigmă, cu atât mai mult nu genul de

[1] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 9.
[2] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, p. 733.
[3] Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, ed. cit., p. 155.
[4] G. Călinescu, *Fals jurnal*, întocmit şi prefaţat de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei PRO, 1999, p. 160.

mister desprins din scrierile poliţiste, singurele necunoscute fiind în modul în care tânărul Felix o percepe pe aşa-zisa lui verişoară. Otilia Mărculescu se conturează în ochii cititorului în măsura în care acesta alege să o perceapă şi să îi înţeleagă raţionamentul. Personajul este prezentat din exterior, întrucât Călinescu, raliind la metoda „du dehors" a lui Tzvetan Todorov, refuză să-şi aroge dreptul la omniscienţă şi imprudenţa de a răscoli voit gândurile şi sufletul eroinei sale. Astfel, naratorul ştie mai puţin decât oricare dintre personaje. El poate să ne descrie numai ceea ce vede sau ce aude, dar nu pătrunde în conştiinţa nimănui. „Naratorul este un martor care nu ştie nimic; mai mult încă, nici nu vrea să ştie nimic"[5].

Detaşată parţial de soarta potrivnică a orfanului, Otilia frapează prin buna sa dispoziţie, stare dată de confortul apartenenţei totale la mediul familial. Felix nu e întâmpinat în locuinţa sobră din strada Antim de vreo fetişcană timidă, tristă şi marginalizată, ci de o tânără volubilă, veselă şi extrem de stăpână pe sine: „Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare că ai venit! […] Eu sunt Otilia"[6]. Ca orice copil nelegitim, fata se confruntă cu o serie de răutăţi, însă învaţă să le gestioneze cu mult calm şi tact spre a-şi construi o existenţă lipsită de griji. Din prima clipă în care aude că Felix va fi găzduit de Costache, Aglae Tulea aruncă replici necruţătoare: „N-am ştiut, faci azil de orfani?"[7], tocmai pentru a sublinia condiţia ingrată a Otiliei. Aciditatea exterioară este contrabalansată de o îndelung impusă indiferenţă şi de o jovialitate dezarmantă. Orfana lui Călinescu nu se lasă pradă statutului defavorizat, întrucât nu mai e copilul labil, cu personalitatea în formare, ci o tânără de optsprezece - nouăsprezece ani, un adult în devenire, o adolescentă cu tot mai clare atribute de femeie. Cu „faţă măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta şi mai copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă. Însă în trupul subţiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect […] era o mare libertate de mişcări, o stăpânire desăvârşită de femeie"[8]. Statutul de orfană, resimţit mai mult sub formă latentă, îi determină o serie de trăsături comportamentale specifice, de care este mai mult sau mai puţin conştientă. Conform teoriilor propuse de Marthe Robert, Otilia se încadrează în tagma „copilului găsit", fiind o „fată în floare" ce îşi caută adăpost sub scutul patern. Modul de a acţiona este, în această cheie, unul justificabil, lipsa de fermitate în decizii şi acţiuni datorându-se incertitudinii generale care îi guvernează existenţa. De câte ori Felix îi cere confirmarea sentimentelor de iubire, tânăra ezită, nesigură. Nu vede un viitor alături de studentul la Medicină, dar nici nu îl refuză categoric. Oscilează între ipostaza fiicei devotate, a mamei protectoare, a iubitei pasionale şi a femeii misterioase, fără să confirme decisiv categoria pe care se pliază cel mai bine. Complexitatea personajului consta tocmai în imensa capacitate de a se adapta cameleonic diferitelor situaţii ale existenţei. Exprimându-şi vehement convingerile, „sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă"[9], Otilia devine prototipul femeii moderne, emancipate şi sigure pe ea, care încearcă să îşi construiască existenţa în afara oricărei îngrădiri de ordin masculin. Din acest tip comportamental inedit rezultă şi aura enigmatică, întrucât modul de raportare la realitate este prea puţin ancorat în precedent.

Imaginea Otiliei se încheagă din fragmente şi se definitivează în manieră caleidoscopică, prin alăturarea perspectivelor multiple, provenite de la personajele care gravitează neobosit în jurul ei. Sistematizând, Călinescu ne confirmă că eroina sa era iubită în trei moduri diferite: „la

---

[5] Tzvetan Todorov, *Categoriile naraţiunii literare*, traducere de Virgil Tănase, în volumul antologic *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 390.
[6] G. Călinescu, *Enigma Otiliei, ed. cit.*, p. 11.
[7] *Ibidem*, p. 14.
[8] *Ibidem*, p. 16.
[9] *Ibidem*, p. 87.

modul tutorelui" de către Costache, „senzual şi patern" de către Pascalopol şi „juvenil" de către tânărul neexperimentat, Felix. Acestor sentimente de vădită afecţiune se adaugă şi cele de invidie, frustrare sau răutate, ca într-o necesară tentativă de echilibrare a balanţei existenţiale. Felul meschin şi totalmente diferit în care Otilia e văzută de Stănică Raţiu şi ceilalţi membri ai clanului Tulea nu face decât să contribuie decisiv la conturarea unui caracter puternic şi a unui personaj memorabil prin însăşi complexitatea sa.

Pascalopol, individ matur, o contempla admirativ pe Otilia, în contemplarea sa regăsindu-se o îmbinare între dorinţa masculină şi îngăduinţa paternă. În cazul lui, Otilia reprezintă completarea totală, piesa lipsă din conturul deplin. Nu întotdeauna el era cel care se arăta protector şi grijuliu, ci de multe ori tânăra îi acapara atenţia cu gesturi de o tandreţe familială: „îi potrivea acul cu perlă din cravată, îi scutura uşor umerii, privindu-l cu o graţioasă maternitate"[10]. Uşoară şi sprintenă, aproape volatilă, Otilia pendulează între un tată asumat, bătrânul Costache, şi unul de conjunctură. Acesta din urmă, stângaci şi indecis, o răsfaţă pe tânăra orfelină, reducând aproape până la anulare ideea statutului damnat. Amândoi sunt dornici de atenţie, iar nevoia de socializare este cel mai puternic liant al bizarei perechi. Pascalopol, ajuns la vârsta a doua, are nevoie de un anume tip de comportament venit din exterior, care să îi asigure reconfirmarea masculinităţii, pe de o parte, şi alinarea singurătăţii, pe de alta, în timp ce Otilia, tânără şi dinamică, simte lipsa unei permanente angrenări în diverse activităţi: discuţii, plimbări, jocuri de societate. Complementaritatea lor vine şi din faptul că, pentru un timp, fiecare răspunde nevoilor stringente ale celuilalt. Pascalopol simte nevoia să alinte, iar Otilia, să se lase alintată. La o altă scară, moşierul se simte şi el un orfan, un abandonat al destinului, un însingurat ce-şi caută obsesiv alinarea în prezenţa celor din jur: „Nu sunt decât un prieten bătrân, care n-are o familie, şi vine din când în când să vă vadă pe toţi, cu egală dragoste"[11]. Bărbatul o tratează ca pe o copilă răsfăţată, permiţându-i orice capriciu: „Eu ştiu că dumneata vrei şi bomboane, ca copiii mici[…]"[12], iar ea, suferind în adâncurile fiinţei de sindromul orfanului, de acea însingurare înrădăcinată, visează să fie adoptată de individul „chic" şi să poată astfel beneficia de toate privilegiile care survin posturii de fiică de bogătaş. Prins între două sentimente contradictorii, Pascalopol pendulează între afecţiunea paternă şi ideea autoimpusă a dragostei pătimaşe, nefiindu-i clar nici măcar lui care ar fi deznodământul realmente oportun. De ineditul situaţiei profită, fără prea multe remuşcări, tocmai Otilia, recunoscând adesea cu dezinvoltură că bărbatul care îi susţine toate capriciile nu e decât o marionetă în mâinile ei, o altă victimă. Continuă să îl farmece şi să îl manipuleze, găsind mereu consolare în gândul că moşierul e un om bun care merită să fie fericit. Gandurile lui Pascalopol se amestecă, iar conştiinţa îi dictează mesaje contradictorii. Simte în mai mare măsură nevoia să o protejeze patern pe Otilia decât să o iubească frenetic, adolescentin. Nimic din cuvintele sau gesturile lui nu trimit spre tentaţia carnalului, fapt sistematizat cu acurateţe de moşier: „Otilia e o fată cuminte şi aş fi mândru să am un copil ca ea"[13]. Chiar şi atunci când ia în considerare varianta căsătoriei, o face strict din dorinţa de a putea deveni un protector legal al tinerei, fără ca grija pe care i-o poartă să devină subiectul clevetirilor clanului Tulea. Pasul decisiv, acela de a se căsători cu Otilia, este dublat de cel al infinitei capacităţi de renunţare la ea în numele dragostei paterne şi al conştientizării nevoii tinerei de a fi angrenată în anturaje adecvate vârstei sale.

[10] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, ed. cit., p. 14.
[11] *Ibidem*, p. 419.
[12] *Ibidem*, p. 60.
[13] *Ibidem*, p.326.

Felix, nesigur pe sentimentele sale, uşor timorat de volubilitatea Otiliei, nu reuşeşte să îşi adune gândurile pentru a le ordona într-o părere clar articulată, iar tot ce ştie cu exactitate este că tânăra îi oferă un sentiment de linişte şi de încredere. Duioşia şi grija maternă, care adesea îl vizau pe Pascalopol, se manifestă şi la adresa lui Felix. Lipsa căldurii ocrotitoare a unei mame o face pe Otilia să se transpună ea însăşi într-o fiinţă protectoare şi interesată mereu de binele celor din jur. Uşurinţa de a se adapta noilor situaţii şi rapiditatea în reacţii îi creează tinerei o alură bulversantă în ochii timizi ai neiniţiatului Felix. Exuberanţa Otiliei e în strânsă legătură cu mediul de provenienţă. Aşa cum însăşi recunoaşte, închistarea şi sobrietatea căminului patronat de ursuzul Costache îi generează o continuă stare letargică, condiţie care se spulberă ori de câte ori are ocazia socializării. Felix reprezintă pentru ea oaza de libertate şi spiritul tânăr atât de necesar. Manifestând interes permanent pentru neajunsurile lui şi grijă necondiţionată, Otilia devine în cel mai scurt timp imaginea-emblemă pentru studentul provincial: mamă, pe de o parte, soră şi amică pe de alta, dar tot mai acut, muză intangibilă. Se surprinde adesea caligrafiindu-i numele, „Otilia, Tilia, Tili", într-o încordată încercare de a şi-o apropia, de-a şi-o însuşi chiar, cu toate că nu reuşeşte să răspundă orgoliilor şi pretenţiilor declarate întru faimă, bunăstare şi mondenitate ale tinerei. Totuşi, dintre toţi admiratorii fervenţi, doar Felix face dovada unei înflăcărate pasiuni erotice, dată fiind şi vârsta lui fragedă, vârsta eternelor exuberanţe. Fiecare fărâmă din trupul tinerei devenea un motiv de reflecţie, un stimul de visare şi un mobil generator de insomnii. Pascalopol, cu gândirea sa matură, este singurul care îşi doreşte să abordeze în alt mod problema iubirii tânărului student, atrăgându-i atenţia că ar putea fi vorba de un simplu capriciu al tinereţii şi nu neapărat de un angajament etern şi responsabil. Pentru Otilia acceptă să fie furat la chirie şi la întreţinere de avarul Costache, socotind că o serie de cheltuieli mai mici nu compensează bucuria de a o avea aproape.

Grija maternă pe care Otilia o manifesta la adresa lui Felix se materializă uneori prin îndelungi procese de supraalimentaţie, metodă specifică ce traduce răsfăţul şi hiperprotecţia familială, neprevestind nicidecum fiorul erotic pe care tânărul îl aştepta. Otilia îl mustra, îl dojenea cu căldură şi îl cicălea întocmai ca o mamă protectoare de care atât ea, cât şi Felix fuseseră privaţi. Perioadele de răsfăţ alternau cu unele de neglijare totală, ba chiar cu intimităţi deranjante faţă de Pascalopol, fapt ce îl determină pe Felix să constate amar cea mai exactă proprietate a mult râvnitei verişoare, aceea de a avea „o putere de disimulaţie infernală"[14]. Spre deosebire de Stănică Raţiu, medicinistul o iubea sincer şi devotat pe cea care părea doar să îşi urmărească interesele. Dacă avocatului îi păreau toate femeile la fel, nişte simple unelte în mâinile virile ale domnilor, Felix o găsea pe Otilia ca fiind cea mai frumoasă, mai bună şi mai gingaşă dintre toate. Dialogând cu Georgeta, „fata fainã" pe care i-o prezentase Stănică, tânărul constată că orice asemănare cu verişoara lui ar fi degradantă pentru cea din urmă, întrucât Otilia, cu toate minusurile caracterului, se ridica deasupra oricărei alte prezenţe feminine. Şi ea îl iubeşte pe Felix, însă, la un moment dat, concepţiile lor adoptă o traiectorie divergentă: Otilia realizează că nu poate împărtăşi afecţiunea erotică exuberantă a tânărului, iar Felix admite că nu suferă sub nicio formă permanenta competiţie şi, mai mult, să se poziţioneze pe a două treaptă a podiumului, indiferent de domeniu. Statutul orfanului generează astfel două temperamente diferite: unul al eternei nevoi de a proteja şi de a fi protejat, de a închide existenţa sub cupola unui strâns mediu familial, iar altul de încleştata ambiţie, materializată în dorinţa de a-şi depăşi mereu condiţia. Orgoliul reuşitei lui Felix determină un acut sentiment de inferioritate în sufletul Otiliei, contribuind decisiv la înclinarea balanţei în defavoarea tânărului medicinist cu aspiraţii înalte, căruia, în opinia tinerei, mediocritatea unei partenere i-ar pricinui amare deservicii.

[14] *Ibidem*, p. 168.

Moş Costache, bătrânul tutore, nu este lipsit total de sentimente la adresa odraslei adoptive, însă dragostea pentru bunăstarea financiară domină în ierarhia intereselor proprii. Otilia este „fe-fetiţa" lui, singura ocrotitoare sinceră, cea în care avea încredere necondiţionat şi în faţa căreia capitula inclusiv când la mijloc se prefigurau încleştate interese financiare. Corectă, tânăra îl mustra de fiecare dată când încerca să-şi însuşească bani necuveniţi de la „sponsorul" Pascalopol, cel care, speculându-i slăbiciunea, îşi cumpăra fără ezitare accesul la inima Otiliei. Bătrânul devine tatăl Otiliei în urma unor obligaţii morale faţă de femeia care, înainte să se prăpădească, i-a încredinţat o considerabilă sumă de bani. Aşadar, puterea monetară este cea care orientează destinul pe traiectoria existenţei, generând un lanţ întreg de slăbiciuni, speculaţii şi compromisuri. Când Pascalopol îi pune în vedere necesitatea demarării procesului de adopţie, bătrânul recurge la eterna scuză a costurilor ridicate pe care le implică o astfel de formalitate. Afecţiunea pentru Otilia îşi avea, aşadar, limitele ei clar stabilite. La atitudinea meschină, Otilia răspundea cu infinită înţelegere, punând pe prima poziţie sănătatea şubredă a bătrânului, pe care îl îngrijeşte „cu o pietate filială"[15], şi nu posibilitatea de a scăpa de statutul de orfană, pe care, de altfel, nu îl regăsea decât în comentariile acide ale Aglaei Tulea. Costache căuta adesea să îşi domolească vehemenţa şi, în clipe de suspectă generozitate, afirma: „Fetiţa mea, Otilica mea, tu ştii că numai pe tine te am. Ţie îţi las tot. Ai să fii ca o prinţesă"[16].

Aglae Tulea, „baba absolută" este singurul personaj care aduce necontenit în prim-plan condiţia de orfană a Otiliei. Neînduplecată în privinţa dreptului la moştenire conform apartenenţei biologice, Aglae Tulea o transformă pe tânăra domnişoară Mărculescu într-o permanentă victimă, ţintă a unui lung şir de atacuri, amintind de condiţia năpăstuită a copilului singur pe lume. Răutăţile veneau adesea indirect, prin analogii înţepătoare, la care Otilia se dovedea imună: „Ei, ce vrei tu, Aurelio? Dumnealui caută temperament, îndrăzneală, cum au fetele de azi. Acum nu mai merge modestia fetelor crescute cumsecade. Ştii tu să pui picior peste picior şi să te spânzuri de gâtul bărbaţilor?"[17] Aglae are partea sa de adevăr, pe care însă îl nuanţează adesea peste limitele veridicului, în ideea clară de a leza. Otilia se dovedeşte extrem de dezinhibată pentru perioada din care face parte, ca şi cum şi-ar fi luat ca model libertinismul comportamental al noului val modern. Conservatorismul Aglaei, dublat de o feroce avariţie, se ciocneşte de principiile dezinvolte ale tinerei şi produce reacţii neaşteptate, ba chiar agresive. Statutul incert al fetei se datorează insistenţelor surorii lui Costache, cea care s-a opus din răsputeri adopţiei. Aşadar, Aglae nu doar că sancţionează statutul de orfan al Otiliei, dar şi contribuie din plin la prelungirea acestuia. Asemeni femeilor din romanele bengeşciene, care desconsiderau până la ură crâncenă bastardele, Aglae vede în orfana Otilia un exponat de ultimă speţă a societăţii, o neruşinată şi o oportunistă. Se declară mereu oripilată de gândul că adopţia ar putea să stabilească indestructibile relaţii familiale între ea şi un exemplar totalmente inferior. De când fata era mică, îi vehicula mereu ideea neapartenenţei la clanul lor, numind-o intrusă, copil crescut din milă şi nedemn de iubirea unui tată al cărui sânge nu îi curge prin vine.

În ceea ce-l priveşte pe Stănică Raţiu, Otilia nu se lasă nicio clipă păcălită de pateticele lui încercări de a-şi dramatiza propria existenţă în scopul perfid de a-şi asigura un trai decent. Oportunistul este mereu respins de tânăra pe care, asemeni Aglaei, nu ezită să o considere o orfană cu pretenţii nefondate la moştenirea averii lui Costache Giurgiuveanu. Mai mult, îşi aduce în mod consistent aportul la seria de urzeli malefice ale Aglaei, intervenţii care vizează tergiversarea infinită a procesului de adopţie. Pe de altă parte, excluzând seria de reproşuri

[15] Ioan Adam, *Dincolo de uşa infernală*, postfaţa romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, ed. cit., p. 468.
[16] *Ibidem*, p. 163.
[17] *Ibidem*, p. 35.

fundamentate pe baza inadecvării sociale ca rezultat al lipsei descendenţei biologice, Stănică o soarbe din ochi pe tânăra blondă şi răzvrătită şi o complimentează în eternul său stil brut şi lipsit de eleganţă. Nu se rezumă la a face remarci tendenţioase pe cont propriu, ci o recomandă cu neruşinare şi amicilor săi, coborând-o la statutul de marfă uşor vandabilă: „Ce spui, Vasiliade, de verişoara mea […] nu-i aşa că-i straşnică?”[18] Stănică se dovedeşte incapabil de sentimente sincere şi dezinteresate, iar în lumina acestei realităţi, vedea doar materia palpabilă, fără nicio intenţie de implicare afectivă: „Ca Otilia sunt sute. Numai să-ntinzi mână”[19]. Mărunt ca personalitate, avocatul Raţiu îşi ghidează existenţa după principiile învechite ale unui sistem caracterizat de dominaţia masculinului, aflat în contradicţie cu principiile lumii moderne şi, implicit, ale feminismului: „Să facă altul (n.r. copil), să facă doi, să facă zece, să facă, domnule, în fiecare an unul, că asta e datoria femeii”[20]. Se apropie mai degrabă, ca mentalitate, de ţăranii simpli din mediul patriarhal zugrăvit de Henriette Yvonne Stahl, decât de tipul burghezului din spaţiul citadin interbelic.

Imaginea Otiliei se suprapune, la un moment dat, peste cea a lui Felix, îndeosebi prin asumarea în egală măsură a statutului de orfani. Spre deosebire de alte personaje, pentru care postura de orfan este o piedică în calea devenirii, o damnare categorică, eroii din *Enigma Otiliei* reuşesc să îşi trăiască cu demnitate propria dramă, transformând-o într-un aspect pozitiv. Chiar dacă perioada copilăriei lor va purta mereu umbra nefastei şi abruptei despărţiri de părinţi, nici Felix, nici Otilia nu rămân cantonaţi în noua condiţie ca în faţa unui paralizant eşec, ci reuşesc să îşi reevalueze şansele şi să le transforme în favoarea lor. „Handicapaţi de binefacerile unui timp fericit al vieţii, pe care de obicei constituţia umană, după inevitabile trieri, le conservă, le sedimentează în insul de sine stătător de mai târziu, ei arborează, cu toate acestea o seninătate a împlinirii. E firesc? Da, dacă ne gândim că, generos, autorul le-a oferit prilejul unei revanşe. Fiecăruia i s-a acordat o a doua şansă, un fel de pornire de la zero, la o altă etapă a dezvoltării”[21].Condiţia pe care o împărtăşesc deopotrivă fără voia lor, este tocmai cea care îi ridică peste inconsistenţa mediului din care fac parte, conferindu-le, aşa cum însuşi G. Călinescu afirmă în mărturisirile din *Falsul jurnal*, ipostaza de „victime şi de termeni angelici prin comparaţie”. Negativitatea avarilor, a ariviştilor, a infractorilor oportunişti trebuia contrabalansată prin prezenţa unor personaje pozitive şi diafane, în ciuda statutului ingrat, care să se distingă prin dragoste, echilibru şi imensa capacitate de ierta. Totuşi, asemănarea celor doi actanţi se opreşte la nivelul viziunii asupra viitorului. Otilia îşi dorea o viaţă plină de aventură, avântată în imprevizibil, lipsită de monotonele certitudini, în timp ce Felix, mai cumpătat, considera că o carieră stabilă şi o muncă asiduă sunt singurele variante de reuşită. Şi-o imaginează pe Otilia calmă şi zâmbitoare, susţinându-l necontenit şi oferindu-i siguranţa unei familii tradiţionale, aşadar „nu e de mirare că impresia de contrariere, senzaţia persistentă de enigmă feminină derivă şi din refuzul modelului real de a se suprapune pe proiecţia onirică”[22]. În dubla atitudine a celor două personaje de sexe diferite, regăsim însăşi concepţia creatorului lor despre indivizi şi societate. Călinescu, adesea acuzat de un acut misoginism, însemna în jurnalul său că „bărbatul e transcedental, iar femeia e mundană”[23], justificând astfel alegerile fiecărui actant: ambiţia concretului în cazul lui Felix şi împlinirea în visuri frenetice a Otiliei. Aceeaşi

[18] *Ibidem*, p. 102.
[19] *Ibidem*, p. 171.
[20] *Ibidem*, p. 416.
[21] S. Damian, *G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 343.
[22] Ioan Adam, *Dincolo de uşa infernală*, postfaţa romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, ed. cit., p. 464.
[23] G. Călinescu, *Fals jurnal*, colecţie realizată de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţia Pro, 1999, p. 306.

idee este reconfirmată de soţia sa, doamna Alice Vera Călinescu, care, întrebată cum îşi închipuia soţul său femeia ideală, menită să-i ţină companie, răspunde: „Modestă şi devotată”[24]. Otilia simte că Felix îşi doreşte ca fiinţa de lângă el să întrunească exact aceste atribute şi, conştientă de imposibilitatea sa de a şi le apropria, pleacă, lăsând în urmă o dragoste probabil inegal împărtăşită.

Ideea de jurnal intim nu îl atrăgea pe G. Călinescu. Considera improprie întocmirea unui manuscris al forului interior, întrucât nu părea compatibil cu ideea unei munci temeinice şi a jertfei pe altarul scrisului. Afirma cu vehemenţă: „Jurnalul e o prostie!” şi „Jurnalul este principial nesincer”[25]. Totuşi, cu timpul începe să îi aprecieze utilitatea de a contribui la adunarea diverselor materiale ce puteau servi ulterior muncii propriu-zise, aşadar încrâncenarea dispare şi lasă locul unei atitudini de compromis: „Nu un jurnal îmi voi face aici, ci ca o gospodină îmi voi strânge prin cutii petice şi resturi de rochii, care vor fi bune la ceva”[26]. Şi pentru că „întreaga operă a unui scriitor autentic e un jurnal, din care nu e cu putinţă să rupi nici o filă fără să întrerupi cronologia sufletului”, am considerat relevante anumite însemnări care ne parvin pe această cale şi care ne pot fi utile în realizarea diverselor corespondenţe la nivelul ficţional-nonficţional. Pe anumite paliere, ne parvine accesul la diverse scrieri cu caracter intim ale romancierului Călinescu, iar uneori asemănarea operei cu realitatea e izbitoare. În 1928, la Bucureşti, cu puţin înainte de a împlini 30 de ani, George Călinescu o întâlneşte pe Alice Trifu. În ciuda stilului sobru şi rezervat de care nu se poate dezice, criticul şi istoricul literar se dovedeşte a fi un tandru cavaler care, împrumutând de la Eminescu adresarea la masculin, îi trimite „scumpului şi drăguţului Alice” o serie de epistole încărcate de duioşie şi semnate iniţial Gicu, apoi Ginghishan.[27] Insistă să îi cunoască familia şi să o ceară de soţie, în ciuda încercărilor părinţilor domnișoarei Trifu de a deturna intenţiile străinului îndrăgostit, folosindu-se de pretextul zestrei insuficiente. Obişnuit să nu i se refuze nimic din ceea ce îşi propune, Călinescu se căsătorește cu Alice în luna mai a anului 1929. În ciuda faptului că şi-a iubit soţia, a pus din prima clipă piciorul în prag, declarând prin fiecare gest că el este cel care conduce gospodăria. Hotăra mereu când şi ce se va servi la masa, cum va fi decorat interiorul casei sau ce ţinute vor purta fiecare la un anume eveniment. Mai mult, în serile de duminică în care îi avea ca invitaţi la masă pe colaboratorii de la „Jurnalul literar”, insista chiar să prepare singur bucatele ce urmau a fi servite. Treptat, a început să prindă încredere în potenţialul gospodăresc al tinerei sale soţii şi să îi atribuie o parte din sarcini: făcutul cumpărăturilor sau alegerea cămăşilor sau a pantofilor pentru câte un eveniment fastuos.

Idealul său feminin se dovedea a fi femeia supusă, cea a cărei prezenţă să se rezume strict la momentele sale de buna dispoziţie, care să nu-i stânjenească în vreun fel elanul creator şi care să simtă când e momentul să se retragă cu graţie, chiar înainte de a deveni inoportună. Alice relata: „Viaţa noastră a fost totdeauna modestă. Trăiam retraşi. Mergeam o dată, de două ori pe săptămână la cinematograf, la teatru. Spectacolele le alegea soţul meu. În ultimii ani mergeam la concertele simfonice de la Ateneu. Vizite ? Rar primeam una, două pe an. Şi de făcut nu făceam mai niciodată împreună. Ne vizitau îndeosebi scriitorii, cunoscuţi ce se anunţau dinainte. Iniţiativele îi aparţineau lui. Eu nu aveam voinţa mea. Şi gospodăria noastră s-a despărţit în două. Eu aveam grijă de tot ce privea latura materială: piaţa, mâncarea, cumpărăturile curente [...]. El

[24] I. Oprişan, *G. Călinescu. Spectacolul personalităţii*, Bucureşti, Editura Vestalia, 1999, p. 50.
[25] *Ibidem*, p. 107-128.
[26] *Ibidem*, p. 90.
[27] Ioana Pârvulescu, *Întoarcerea în Bucureştiul interbelic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2012, p. 93.

era foarte comod. În afara de scris nu avea grijă de altele”[28]. Soţia romancierului admite şi faptul că acesta devenea brusc timid în anumite circumstanţe, îndeosebi când se afla faţa persoanelor străine. De altfel, avea un sistem nervos neechilibrat, cu numeroase ieşiri colerice, situaţie care i-a cauzat o cumplită depresie la finele anului 1933 şi care a atras după sine un permanent sentiment că este persecutat de toţi cei din jurul lui. Obişnuia să-i citească soţiei din ce a scris, considerând-o pe Alice reprezentanta „bunului-simţ al poporului”. Când lucra „îi plăcea să mă ştie lângă el, dar îl enerva să mă plimb prin casă. Stăteam nemişcată pe fotoliu. Citeam. Eram un obiect de care nu se putea lipsi. Servitoarea era învoită sau i se interzicea să iasă din bucătărie. Liniştea era atât de adâncă, încât zgomotul peniţei pe hârtie devenea înfricoşător”[29]. Desigur, la o cu totul altă scară, destinul celor doi soţi ar putea fi privit ca un posibil destin al personajelor Felix şi Otilia. Tânărul student la Medicină, ambiţios şi dornic de a-şi clădi un renume, declară în nenumărate rânduri că are nevoie de femeia pe care o iubeşte spre a-i fi alături în întreaga încordare de făurire a carierei. Fără să poată fi acuzat de misoginism, există momente în care Felix omite să pună în prim-plan dorinţele şi idealurile tinerei pe care o vedea ca parteneră eternă şi ia în considerare doar eforturile sale întru reuşită: „Femeia o înţeleg ca tovarăşă a aspiraţiilor mele, ca un scop în acelaşi timp al tuturor sforţărilor”[30]. Asemeni creatorului său, Felix are conştiinţa efortului susţinut şi a muncii titanice ca unică soluţie în vederea atingerii oricărui deziderat.

Deşi părea indiferent şi avea o atitudine adesea distantă faţă de soţie, Călinescu a iubit-o pe Alice-Vera, iar ca mărturie stau propriile-i însemnări în *Jurnalul* încropit de Eugen Simion, scrieri ce denotă griji şi frământări interioare: „Cu Vera am făcut o greşeală. Prea multă afecţiune de la început, dar şi multă intenţie pedagogică, sugerau că totul e de învăţat. Şi-a pierdut astfel orice încredere în sine şi a devenit timidă”[31] Timiditatea la care făcea referire nu era nimic altceva decât sentimentul şi mina de supunere pe care Alice se obişnuise de atâta timp să le afişeze. Doza de superioritate şi de orgoliu îi răzbătea din fiecare gând si era în natura fiinţei sale să fie mereu apatic şi rece, inclusiv faţă de cea alături de care şi-a croit destinul. Iubirea lor aparte şi supusă a durat până la moartea criticului, în 1965, Alice dovedindu-se devotată legământului pe care îl făcuse cu mai bine de trei decenii în urmă.

Pe data de 10 aprilie 1929, Călinescu îi scrie Alicei-Vera o epistolă în a cărei notă se poate interpreta şi cazul Otiliei. Romancierul notează: „Cum vezi, îţi scriu în fiece zi, fiindcă mi-e dor de tine. Cel puţin am fotografia ta din care mă priveşti cu ochi blânzi şi strengăreşti totodată. Aştept nerăbdător scrisori de la tine, deşi văd că tu, cam neîncrezătoare, nu vrei să-mi scrii decât dacă primeşti ceva. Ţi-e dor de mine, ori m-ai uitat şi mă iubeşti mai puţin? Degetul meu mic are să-mi spună dacă te plimbi cu vreun tip sau dacă te laşi convinsă de toate năzdrăvăniile pe care ţi le spun fetele. […] În sfârşit, să te iau în braţe şi să te plimb puţin, alintându-te ca pe un copil. […]Mi-e cam frică că ai să-ţi iei năsucul la purtare de atâta dragoste. Eu vreau să fii cuminte ca un copil şi să mă asculţi, căci atunci devin eu ca un copil”[32]. Din fiecare rând transpare o permanentă nevoie de confirmare a iubirii, de siguranţă, sentimente pe care şi Felix le trăieşte intens. Asemeni personajului său, Călinescu vrea ca iubirea să îi fie sistematic declarată, ca o dovadă etern palpabilă, accesibilă simţurilor şi, ca atare, reală. De

---

[28] Lucian Nastasă, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viaţa privată a universitarilor literari 1864 – 1948*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 204.
[29] *Ibidem*, p.205.
[30] G. Călinescu, *Enigma Otiliei,* ed. cit., p. 455.
[31] George Călinescu, *Fals Jurnal*, ed. cit., p. 91.
[32] *Ibidem*, p. 55.

asemenea, frapantă este însuşirea de către romancier a posturii paterne şi ocrotitoare. Iubita devine un copil inocent şi neajutorat căruia nu îi rămâne decât să se subordoneze adultului responsabil, să îl asculte şi să îi intre în voie. Remarcăm împletirea a două perspective diferite: tentaţia prozatorului de a deţine în permanenţă controlul, de a se dovedi (în primul rând sieşi) extrem de capabil şi de responsabil, de a-şi manifesta oarecum ostentativ ambiţia, dar şi nevoia de a ocroti şi proteja patern, de a alinta şi de a răsfăţa. Aşadar, din rândurile notate de Călinescu în primăvara anului 1929, cu o lună înaintea căsătoriei, reies două dintre trăsăturile pe care, mai mult sau mai puţin conştient, le împrumută personajelor sale: tânărul Felix, ambiţiosul nesigur care cere în permanenţă dovada palpabilului şi maturul Pascalopol ce se pricepe atât de bine să ocrotească, să sprijine şi să alinte patern femeia iubită. Alice-Vera îl priveşte dintr-o fotografie, aşa cum se va întâmpla şi cu Otilia; aceeaşi privire ştrengărească şi plăcută va răzbate dintr-o mică bucată cartonată, lăsată ca semn al eternei amintiri. Felix şi creatorul său mai împart şi teama de a nu fi uitaţi de persoanele iubite. Pentru fiecare dintre ei, lipsa scrisorilor mult aşteptate devine un motiv de panică şi un stimul generator de gânduri sumbre. Plecată la Paris, rândurile de la Otilia întârzie să apară, fapt ce devine mobilul principal al zbuciumului şi al făuririi de negre supoziţii pentru tânărul student.

Asemănările cu realitatea continuă să se producă chiar şi după dispariţia creatorului personajelor intrigante de pe strada Antim. Ion Bălu consemnează în lucrarea sa *Viaţa lui G. Călinescu* un incident care a produs stupefacţie la vremea respectivă. Pe 14 martie 1965, în ziua înmormântării romancierului, tocmai când sicriul urma să fie depus în carul mortuar, din mulţimea adunată pe treptele Ateneului, a ieşit în faţă o femeie care a strigat: „Eu sunt Otilia!" Reacţia sa teatrală, pe care mulţi au considerat-o un simplu şi neconform impuls de moment, a fost dublată de gestul aruncării unei garoafe albe peste trupul neînsufleţit. Există totuşi posibilitatea ca femeia să fie tocmai cea la care Călinescu se referea în consemnările sale: „Copil fiind, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine şi care îmi este rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu ştiam atunci că există dragoste. Acea Otilie, căci aşa se numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustraţii. Cred că urmase un institut străin. Pe urmă a dispărut din atenţia mea…"[33]. Dacă există vreo legătură între domnişoara pe care autorul o cunoaşte în copilărie şi Otilia Mărculescu, zbuciumul viselor lui Felix Sima, tot Călinescu este cel care oferă lămuririle necesare. Recunoaşte că, în ciuda faptului că nu a iubit-o pe adevărata Otilie, felul ei de a fi l-a captivat şi i-a acaparat întreaga atenţie. Personajul său a suportat ample retuşuri şi îmbunătăţiri, dar toate pornind de la un fundament cât se poate de real. De altfel, copila din realitate devine un instrument de măsură în ceea ce priveşte întreaga suflare feminină ce avea să o urmeze din punct de vedere cronologic: „Noua Otilie, vie, construită din aspiraţii vii de astă dată, mi-a arătat că în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una imprecisă, firește, domina fata cu părul de fum, exuberantă şi reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă (şi Otilia copilăriei mele cânta la pian, Dumnezeu ştie cum). Ori de câte ori admiraţia mea a înregistrat o fiinţă feminină, în ea era un minimum de Otilia"[34].

[33] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, p. 303.
[34] *Ibidem*, p. 304.

BIBLIOGRAPHY

1. Adam, Ioan, *Dincolo de uşa infernală*, postfaţa romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.
2. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
3. Călinescu, G., *Fals jurnal*, întocmit şi prefaţat de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei PRO, 1999
4. Damian, S., *G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971
5. Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic,* Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2013.
6. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45
7. Nastasă, Lucian, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viaţa privată a universitarilor literari 1864 – 1948*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010
8. Oprişan, I., *G. Călinescu. Spectacolul personalităţii*, Bucureşti, Editura Vestalia, 1999
9. Todorov,Tzvetan*, Categoriile naraţiunii literare*, traducere de Virgil Tănase, în volumul antologic *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1972

THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING POETRY IN SCHOOLS DURING THE COMMUNIST REGIME

Cosmina – Octavia Cristescu
Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Braşov

Abstract: A major role during the Communist regime will be given to studying Romanian language and literature in schools. The new literature has the mission to shape the consciousness of the future citizen of the communist homeland.
The methodologies of teaching Romanian published in the period are injected with propaganda. They include at every step instructions, directives, guidelines for Romanian teachers to form the new man able to serve in the future the single party's interests. The atheistic education of pupils, their training in the communist spirit will become one of the priorities of teaching Romanian literature, especially poetry.
In the methodologies of teaching Romanian, exemplifying the methodological problems is generally done on poems having propagandistic content. The image of the homeland and that of the national past are exploited and manipulated from a thematic and propagandistic point of view in order to form active feelings among the students.
The formative dimension of the lessons of Romanian literature is overshadowed by their informative and propagandistic character. The politicization of education is acute and despite the official discourse, the educational system undertakes an ideological training.

Keywords: poetry, propaganda, methodology, Communism, curriculum

Metodica este o disciplină pedagogică care orientează predarea unui anumit obiect de învăţământ, pornind de la specificul acestuia. Ea studiază modul de aplicare a principiilor didactice, prin utilizarea metodelor şi procedeelor corespunzătoare transmiterii şi însuşirii unei anumite discipline şcolare, într-un anumit cadru organizatoric şi în raport cu nivelul şcolii.

Instaurarea regimului totalitar în România aduce cu sine schimbări majore şi de substanţă în modul în care este conceput sistemul educativ. Învăţământul din Republica Populară Română devine, potrivit Constituţiei din 13 aprilie 1948, o activitate exclusivă a statului, iar reforma din 1948 pune la baza procesului de învăţământ concepţia ştiinţifică, materialist-dialectică despre societate, cultură şi educaţie.

Procesul de învăţământ din România comunistă capătă, după instaurarea regimului comunist, funcţia de îndoctrinare.

Un rol de mare importanţă se va acorda în această perioadă studiului limbii şi literaturii române în şcoala de cultură generală, această disciplină având menirea să contribuie masiv la educaţia cetăţenească a elevilor. De altfel, în programa analitică a şcolilor elementare, limba română era principalul obiect de studiu: „Statul nostru socialist creează copiilor şi tineretului condiţii de dezvoltare armonioasă şi multilaterală în spiritul educaţiei comuniste. Literatura nouă

pentru copii şi tineret are misiunea de a forma pe viitorul cetăţean al patriei socialiste, iar şcolii îi revine rolul măreţ de a dezvolta la copii trăsăturile omului nou."[1]

Metodicile de predare a limbii şi literaturii române, apărute în epocă, sunt injectate cu propagandă. Ele cuprind la tot pasul indicaţii, directive, îndrumări pentru fabricarea omului nou, care să servească în viitor partidul unic.

Politizarea învăţământului devine tot mai accentuată. În pofida discursului oficial, sistemul întreprinde un dresaj ideologic. Abaterile de la regulile statului totalitar nu sunt tolerate, iar sistemul de învăţământ controlat de partid face, în primul rând, educaţie ideologică.

***Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950**

Metodica predării literaturii române în clasele V-XI[2] este impregnată de ideologie. Cele aproximativ patru sute de pagini sunt saturate de clişee, lozinci, limbaj de lemn, propagandă. Tonul nu este al unei lucrări ştiinţifice de metodică a predării unei discipline de învăţământ, obedienţa faţă de puterea politică fiind vizibilă la tot pasul.

Metodica anunţă încă din partea întâi, că este „bazată pe experienţa celei mai înaintate pedagogii din lume, pedagogia sovietică"[3], la fel ca şi pe „ştiinţa şi metoda cea mai înaintată – concepţia lui Marx, Engels, Lenin şi Stalin."[4]

În subsolul paginii, la referinţele bibliografice, îi întâlnim pe V.I. Lenin (*Opere, Despre literatură, Sarcinile Uniunilor Tineretului Comunist*), A.A. Jdanov (*Raport asupra revistelor Zvezda şi Leningrad*), Fr. Engels (*Anti-Dühring*), I.V. Stalin (*Problemele leninismului*), A.I. Sobolev şi N.G. Cernâşevschi.

Literatura este glorificată prin prisma faptului că îşi aduce contribuţia la educarea în spirit comunist a tinerilor: „Dar culoarea puternic emoţională a cunoaşterii realităţii, specifică literaturii, prezenţa în actul de cunoaştere a valorilor moral-estetice, fac din literatură una din cele mai puternice arme de educaţie comunistă."[5]

Aplicaţiile cunoştinţelor teoretice se fac obsesiv pe aproximativ aceleaşi texte: poezia *Griviţa Roşie* de Marcel Breslaşu; poemul *Moscova Roşie, Moscova Aurie* de Radu Pădure; comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; romanul *Desculţ* de Z. Stancu; romanul *Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu. Citarea repetată a acestor texte demonstrează faptul că partidul unic se foloseşte cât poate de mult de funcţia instrumentală a literaturii pentru a-şi implementa programul politic.

Profesorului i se trasează sarcini precise: „Profesorul de limba şi literatura română trebuie să dezvolte la elevii săi cele mai bune însuşiri ale omului nou, constructor al orânduirii socialiste. Aceste însuşiri sunt, în primul rând: dragostea faţă de poporul nostru muncitor şi faţă de toţi oamenii muncii din lumea întreagă; devotamentul faţă de Partid; dragostea faţă de popoarele sovietice şi faţă de conducătorul lor genial, I.V. Stalin; cinste; curaj; solidaritate tovărăşească; dragoste şi atitudine cinstită faţă de muncă; ură neîmpăcată faţă de exploatatori."[6]

Publicată în 1950, metodica reflectă din plin cultului personalităţii impus de Stalin. După moartea dictatorului sovietic, cultul personalităţii este condamnat, la fel ca şi încremenirea în

---

[1] Cecilia Caroni, *Metodica predării limbii şi literaturii române pentru clasele I-VIII*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 112.
[2] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950.
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 10.
[5] *Ibid.*, p. 14.
[6] *Ibid.*, p. 24.

dogmatismul învăţăturilor marxist-leniniste.[7] Ca urmare, referirile la Stalin din metodici sau manuale şcolare vor dispărea după acest moment.

Un aspect interesant al metodicii este faptul că autorul/ autorii (neprecizaţi) ai volumului expun „dosarul" lui Caragiale de câte ori li se iveşte ocazia. De altfel, Caragiale este un scriitor pe care realismul-socialist l-a revendicat, iar opera sa este văzută ca o satiră incisivă la adresa burghezo-moşierimii. În opinia autorilor metodicii, dramaturgul român oglindeşte în operele sale aspecte ale societăţii burghezo-moşiereşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Deşi i se face reproşul că poziţia lui socială de mic-burghez i-a limitat considerabil perspectivele sau că n-a înţeles rolul clasei muncitoare ca unică forţă în măsură să înlăture societatea „putredă" burghezo-moşierească, totuşi, pare că i se recunoaşte (prin prisma ideologiei) calitatea creaţiei.

Partea întâi face loc şi unei alte dezbateri despre estetica reacţionară, al cărei reprezentant a fost Titu Maiorescu. Criticul este înfierat deoarece a cultivat principiul „artă pentru artă", „o concepţie mincinoasă, susţinând că arta trebuie să fie ruptă de frământările sociale, fiind deasupra lor şi a luptei de clasă."[8]

Discursul pare desprins dintr-un curs de filosofie marxist-leninistă, nu dintr-un manual de metodică. În sprijinul aserţiunilor este invocat celebrul articol al lui Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, care trebuie să fie un adevărat îndreptar pentru cadrul didactic. Afirmaţiile sunt tot mai grave şi mai vehemente, propaganda devine tot mai perversă, concepţiile sunt tot mai false: „Arta burgheză decadentă a ajutat, din punct de vedere ideologic, fascismul în încercarea criminală de înrobire a popoarelor şi de distrugere a civilizaţiei. Arta burgheză decadentă, vândută Wall-Street-ului, slujeşte astăzi scopurilor criminale ale aţâţătorilor la un nou război.

Arta realistă contemporană continuă lupta împotriva artei antirealiste şi a societăţii putrede care o alimentează. În fruntea acestei lupte dintre nou şi vechi se găseşte arta sovietică, arta realismului socialist."[9] Aceleaşi obsesii ideologice revin în metodicile şi manualele şcolare ale anilor 1950, aceleaşi îndemnuri la vigilenţă continuă, la ură faţă de duşman, la ataşament faţă de valorile comuniste. Analizând limbajul de lemn folosit în discursul ideologic, istoricul Françoise Thom face observaţia că acesta recurge frecvent la procedee metonimice: „regăsim invariabil aceleaşi metonimii pentru a desemna duşmanul sau a glorifica forţele progresiste: Wall Street, Pentagonul etichetează tabăra reacţionară"[10].

Partea a doua se deschide cu prezentarea etapelor succesive pe care le presupune receptarea literaturii în şcoală: lectura explicativă (clasele I-IV), lectura literară (clasele V-VII), teoria literaturii (clasa a VIII-a) şi istoria literaturii române (clasele IX-XI).

Secţiunea a doua a metodicii tratează predarea lecturii literare, al cărei scop rămâne acelaşi, de îndoctrinare, de educare ideologică prin intermediul operelor angajate din literatura proprie şi din literatura sovietică.

Materialul lecturii literare, deşi pare variat, poate fi redus la acelaşi numitor comun al propagandei comuniste. Selectând, metodica propune studierea operelor literare care au ca temă:

„a) aspecte din lupta clasei muncitoare până la 23 August 1944, sub conducerea Partidului Comunist Român;

b) eliberarea ţării noastre de către Armata Sovietică;

---

[7] *De ce cultul personalităţii este străin spiritului marxism-leninismului* în „Scânteia", anul XXV, nr. 3557, 30 martie 1956, p. 4.
[8] *Ibid.*, p. 19.
[9] *Ibid.*, p. 20.
[10] Françoise Thom, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 77.

c) lupta şi munca poporului muncitor condus de Partid pentru construirea socialismului, în Republica Populară Română. Aici intră operele lui A. Toma, Mihail Sadoveanu, Maria Banuş, Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Eusebiu Camilar, M. Davidoglu, Petru Dumitriu, etc., ca şi ale scriitorilor naţionalităţilor conlocuitoare, de ex. Nagy Istvan, Asztalos."[11]

În subcapitolul dedicat educaţiei patriotice, dar şi în subcapitolele următoare, sunt exemplificate texte lirice, prezente şi în manualele şcolare, care trezesc în viitorii cetăţeni ai Republicii Populare Române sentimente civice şi naţionale adânci. Aceste poezii necesită un comentariu istoric pentru a demonstra elevilor că: „Tema apărării patriei şi a urii faţă de duşman, înfăţişarea vie şi colorată a eroilor naţionali din trecutul poporului nostru şi încrederea în viitorul lui, tablourile naturii patriei, elementele literaturii populare prelucrate în literatura cultă, - toate acestea sunt, desigur, cea mai neîndoielnică manifestare a patriotismului scriitorilor."[12]

Astfel, patriotică în *Scrisorile* lui Eminescu este „demascarea concepţiei meschine şi murdare a politicienilor burghezo-moşierimii"[13]; patriot este scriitorul Radu Boureanu care, atunci când descrie Spania, China sau Vietnam, „o lume cu totul străină", „o priveşte cu ochii poporului său, care face parte din frontul luptătorilor pentru pace şi socialism"[14]. După moartea lui Gheorghiu – Dej, legitimarea de tip „dreptate socială" îşi va pierde din importanţă.

Comentariul istoric referitor la „crâncena exploatare a ţăranilor muncitori în epoca pătrunderii capitalismului la sate, despre neomenoasa purtare a autorităţilor, despre ecoul revoluţiei burghezo-democratice din 1905 din Rusia"[15], trebuie să însoţească predarea unor poezii precum: *Griviţa Roşie* de M. Breslaşu, *Clăcaşul* de Cezar Boliac, *1848* de Radu Boureanu (clasa a VI-a), *1917* de A. Toma, *Anul 1940* de Gr. Alexandrescu, *Cor de robi* de D.Th. Neculuţă (clasa a VII-a) etc.

Referindu-se la poezia agitatorică a primilor cinci ani de regim democrat-popular (1948-1953), criticul Eugen Negrici face observația că „Poezia e, în această perioadă, o oglindă mai fidelă decât proza și o sursă de deducții excepțională. Pervertirea însăși a fost, pare-se, mai profundă în lumea - prin tradiție cel puțin – nobilă a poeților."[16]

Nerealist şi exagerat este şi subcapitolul dedicat lecturii expresive în clasă. Profesorul primeşte indicaţii asupra tonului pe care trebuie să îl aibă în lecturarea poeziilor în faţa elevilor, asupra cuvintelor din text pe care trebuie să le accentueze sau asupra pauzelor pe care este potrivit să le facă. Astfel, la predarea la clasa a VI-a a poeziei *Moscova Roşie, Moscova Aurie* de Radu Pădure, „pregătindu-i pe elevi pentru citirea expresivă a acestui fragment, trebuie să observăm toate mijloacele artistice, de care se serveşte poetul pentru a reda sentimentele sale şi anume: marea dragoste şi adâncul devotament faţă de Partidul lui Lenin şi Stalin, apoi dispreţul şi ura faţă de imperialiştii aţâţători la un nou război."[17]

Textele predate la orele de literatură pot servi drept exemplu pentru însuşirea unor noţiuni de limbă. Subcapitolul care vizează legătura dintre lectura literară şi gramatică, oferă şi „regia" unei lecţii (având ca subiect aceeaşi *Moscova Roşie, Moscova Aurie* de Radu Pădure), pe modelul întrebare-răspuns anticipat:

„Întrebări: Ce-a făcut Lenin pentru eliberarea omenirii? Cum se exprimă aceasta prin verbele: a frânt, a despărţit?

---

[11] *Ibid.*, p. 36.
[12] *Ibid.*, p. 40.
[13] *Ibid.*, p. 41.
[14] *Ibid.*, p. 41.
[15] *Ibid.*, p. 50.
[16] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 10.
[17] *Ibid.*, p. 75.

Răspuns: Lenin, Partidul Comunist (Bolşevic) făurit de el şi clasa muncitoare din Rusia ţaristă au înfăptuit Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi primul Stat Socialist din lume. Aceasta împarte istoria în două: orânduirea în care există exploatarea omului de către om şi orânduirea socialistă, în care, pentru prima oară în istoria omenirii, această exploatare a fost desfiinţată. Lenin a despărţit trecutul negru de viitorul luminos."[18]

În capitolul dedicat predării cunoştinţelor gramaticale, însuşirea noţiunilor de limba română este motivată astfel: „Fiecare om al muncii trebuie să posede deprinderea limbii scrise, pentru a face un raport, o dare de seamă asupra muncii lui, să ia parte la întocmirea gazetei de perete, etc. În acelaşi timp, el trebue să ştie să ia cuvântul la adunări, să se exprime clar şi cu conţinut în faţa unui auditoriu, să combată argumentat ideologia duşmanului de clasă, să-şi apere părerile lui."[19]

La finalul părții a treia, *Predarea teorei literaturii în clasa a VIII-a*, găsim câteva observații legate de poezia lirică. Aceasta ,,constă în exprimarea gândurilor și stărilor sufletești tipice ale poetului, dar ea reflectă totodată și realitatea, deoarece gândurile despre realitate, sentimentele și stările lui sufletești sunt provocate de viață reală". Exemplificarea se face pe poezia lui Mihai Eminescu, *Singurătate*, în care poetul nu-și exprimă doar sentimentele proprii de melancolie, ci ,,zugrăvește și realitatea concretă care i-a provocat aceste sentimente. Sărăcia și lipsurile vieții lui de toate zilele, suferințele și înjosirea pe care le îndură din pricina condițiilor sociale, în care erau ținuți scriitorii în regimnul burghezo-moșieresc, sunt viu prezentate în această poezie lirică."[20]

Partea a patra a lucrării reia observaţiile anterioare legate de „activitatea reacţionară a lui Titu Maiorescu şi a *Junimii*"[21], făcând demarcaţie între scriitorii care au exprimat constant în scrierile lor idealurile clasei muncitoare (C. Dobrogeanu-Gherea, D.Th. Neculuță, I. Păun-Pincio, Al. Sahia, A. Toma etc.) şi „alţii care au resimţit mai mult sau mai puţin influenţa mişcării muncitoreşti de la noi, ceea ce a determinat multe din aspectele pozitive ale operelor lor (de ex. M. Eminescu, I.L. Caragiale, A. Vlahuţă, etc)."[22]

În capitolul referitor la citirea expresivă a textelor literare, regăsim următoarea observație: ,,Prin ce cuvinte am putea reda intensitatea sentimentului de ură a lui D.Th. Neculuță împotriva exploatatorilor, pe care îi dorea distruși definitiv, decât citind versurile din poezia *Moment de revoltă?*

Îmi pare atât de drept și sfânt/ Pe crudul șarpe să-l sugrum,/ Și să fac foc în al său drum,/ Și-n foc să-l zvârl și să-l fac scrum,/ Și scrum să-l dau în vînt!

Recapitularea literaturii din perioada contemporană, ,,profesorul trebuie să caracterizeze creația poeților A. Toma, M. Beniuc, Maria Banuș etc."[23]

În capitolul dedicat lecţiilor de analiză literară se face o periodizare a literaturii, pornind tot de la criteriile propagandei comuniste. Astfel, literatura în epoca definitivării „monstruoasei coaliţii" burghezo-moşiereşti este exemplificată prin creaţia lui M. Eminescu (*Împărat şi proletar, Epigonii, Scrisoarea III, Ai noştri tineri*). Deşi sentimentul de revoltă socială care a generat poeziile amintite este apreciat, lui Eminescu i se aduce reproşul că „a fost lipsit de acea

[18] *Ibid.*, p. 164.
[19] *Ibid.*, pp. 194-195.
[20] *Ibid.*, p. 227.
[21] *Ibid.*, p. 232.
[22] *Ibid.*, p. 233.
[23] *Ibid.*, p. 236.

perspectivă spre viitor, pe care numai îmbrăţişarea cauzei clasei consecvent revoluţionare – proletariatul – i-ar fi putut-o da."[24]

Este analizată apoi evoluţia literaturii române după 1881, anul apariţiei revistei „Contemporanul". Poeţii şi prozatorii ce au ţinut de curentul lansat de această revistă şi-au transformat scrierile într-o „armă" de educare politică şi ideologică a generaţiei tinere.

Primul poet ce aparţine perioadei este D.Th. Neculuţă, care „a scris în epoca în care capitalismul păşeşte în ultimul său stadiu, în faza sa de agonie, în faza imperialismului."[25] Neculuţă este calificat drept primul nostru poet revoluţionar, ale cărui sentimente de ură împotriva exploatatorilor s-au exprimat în poezii (multe publicate şi în manualele şcolare) precum: *Cor de robi*, *Moment de revoltă*, *Martiri şi călăi*, *Sculaţi*.

Următorul scriitor analizat este Al. Vlahuţă, a cărui poziţie faţă de regimul moşieresc, deşi este caracterizată printr-o „şovăială ideologică"[26], surprinde prin creaţii în care se reflectă rolul social al literaturii (poezia *Unde ni sunt visătorii*, schiţa *Socoteala*, romanul *Dan* etc.). Profesorul primeşte indicaţii şi în privinţa altui aspect pe care trebuie să-l sublinieze atunci când predă texte aparţinându-i lui Al. Vlahuţă, şi anume atitudinea sa antimonarhică: „Aceasta o poate ilustra în modul cel mai viu prin analiza poeziei *1907*, care cuprinde un puternic atac la adresa monarhiei şi a minciunii pe care se rezema întreaga alcătuire socială din vremea sa."[27]

Ultimul poet analizat şi înscris în linia realismului-critic este George Coşbuc (*In opressores*, *Noi vrem pământ*, *Doina*, *Spânzuraţi-l de-i mişel* etc.).

Literatura dintre cele două războaie mondiale este exemplificată prin creaţia lui Al. Sahia, iar literatura de după 23 August 1944 prin poezia lui A. Toma.

Istoricul Lucian Boia face aprecierea că, în perioada comunistă, „mari scriitori au fost complet evacuați din cultura română, locurile rămase vacante fiind ocupate de autori derizorii (cazul lui A. Toma, și el evreu, poet de mâna atreia, pus, fără glumă, alături de Eminescu), în timp ce marii clasici, greu totuși de ocolit, au fost cenzurați fără jenă și complet răstălmăciți (Eminescu însuși, din profet național, devenind un poet al luptei de clasă!)."[28]

Discursul metodic alunecă frecvent în propagandă. Dacă discută la clasă despre creaţia literară de după 1944, profesorului i se recomandă să sublinieze că „eliberarea ţării noastre de către Armata Sovietică şi victoria clasei muncitoare, sub conducerea Partidului, au deschis o cale nouă a dezvoltării literaturii."[29] Există, prin urmare, în viziunea propagandei, timpuri benefice (prezentul şi viitorul), aşa cum există zone benefice (Răsăritul).

Profesorul trebuie să scoată în evidenţă şi importanţa „îndrumării" permanente făcute de Partidul Muncitoresc Român în domeniul artei şi literaturii. În acest sens, cu scrupulozitate, sunt precizate titlurile articolelor apărute în „Scânteia", organul central al Partidului Muncitoresc Român, pe care profesorul de literatură trebuie să le cunoască: *Mai multă principialitate în tratarea problemelor artei şi literaturii* („Scânteia", nr. 1171 din 16 iulie 1948), *Spre un nou avânt al creaţiei literare* („Scânteia", nr. 1300 din 12 decembrie 1948), *Să luptăm pentru o critică de artă principială, pătrunsă de spirit de partid* („Scânteia", nr. 1493 din 2 august 1949), *Punerea în valoare a tot ce este progresist în trecutul culturii noastre* („Scânteia", nr. 1495 din 5 august 1949).

---

[24] *Ibid.*, p. 275.
[25] *Ibid.*, p. 279.
[26] *Ibid.*, p. 283.
[27] *Ibid.*, p. 285.
[28] Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (şi nefericitele ei consecinţe)*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 85.
[29] *Ibid.*, p. 293.

Capitolul se încheie cu prezentarea metodei realismului-socialist, a importanţei literaturii scrise după această reţetă în educarea tinerilor în spiritul moralei comuniste şi cu scriitorii care au ilustrat în opera lor acest curent (M. Davidoglu, M. Sadoveanu etc.).

Partea a patra a metodicii, *Predarea istoriei literaturii române în şcolile medii*, se încheie în acelaşi spirit propagandistic. Astfel, în ceea ce priveşte evaluarea elevilor, autorii metodicii propun profesorului de română lucrări de control având ca temă: „elemente progresiste în *Ţiganiada* lui I.B. Deleanu; lupta lui Grigore Alexandrescu contra orânduirii feudale, prin opera sa; influenţa clasei muncitoare în opera lui Eminescu; aspecte ale putredei societăţi burghezo-moşiereşti în opera lui I.L. Caragiale; lupta lui C. Dobrogeanu-Gherea pentru o artă progresistă; critica societăţii burghezo-moşiereşti în opera lui A. Vlahuţă; lupta de clasă oglindită în opera lui M. Sadoveanu; poezia noastră lirică de astăzi, armă în lupta pentru pace.”[30]

Mihai Eminescu este redimensionat sub presiunea ideologiei. Reticenţa faţă de poetul național se datorează faptului că scrie versuri ce cultivă pesimismul şi formalismul decadent. Metodica reține și recomandă studierea la clasă a următoarelor texte ce „țin mai mult de lirica social-politică, dezvoltând următoarele teme: patriotismul (de exemplu prima parte a *Scrisorii III*, *Epigonii*); demascarea mediului social al regimului burghezo-moșieresc (*Scrisorile*, *Împărat și Proletar*, *Juni Corupți*, *Viața* etc.); conștiința răspunderii scriitorului față de arta sa (*Criticilor mei*, *Scrisoarea II*).”[31]

Tonul propagandistic se păstrează acelaşi în partea a cincea a lucrării, referitoare la formele de receptare ale literaturii în afara clasei şi a şcolii. Astfel, pentru discuţii în cadrul cercurilor literare se propune o temă precum „dragostea de patrie în literatura noastră de după 23 August”[32], iar aplicaţiile pentru şcoala elementară se fac pe texte precum: *Azi ţara ta e casa ta* de A. Toma, *Cântec de pionier* de M. Breslaşu, *Vânătoarea de lupi* de P. Dumitriu, *Lazăr de la Rusca* de Dan Deşliu, *Balada celor patru mineri* de D. Corbea sau *Patronul* şi *La masa verde* de M. Banuş.

În continuare este scos în evidenţă rolul gazetei de perete care reflectă viaţa şcolii, preocupările elevilor, dar şi sărbătorirea unor evenimente politice ca: aniversarea Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, instaurarea Republicii Populare Române, 1 Mai, 23 August.

Referindu-se la absenţa în republica populară a muzeelor literare, autorul metodicii devine nostalgic: „Când, prin sprijinul clasei muncitoare şi al Partidului, vom putea avea şi noi muzee literare, după exemplul minunat al Uniunii Sovietice, ele vor fi pentru şcoală un ajutor preţios, în adâncirea problemelor de istoria literaturii.”[33]

Ultimul capitol tratează probleme legate de planificarea materiei la disciplina limba şi literatura română, iar în anexe se regăsesc comentarii literare pentru două romane aparţinând unor scriitori sovietici reprezentativi pentru ideologie (*Mama* de Maxim Gorchi şi *Pământ desţelenit* de Mihail Şolohov).

Concluzii

Sugestiile de ordin ideologic din metodicile de predare a limbii şi literaturii române în şcoală pot fi cu uşurinţă corelate cu politica partidului. Dacă în metodicile apărute imediat după 1948, modelul este în permanenţă cel sovietic, după 1960, etapă care marchează politica lui Gheorghe Gheorghiu-Dej şi apoi a lui Nicolae Ceauşescu de distanţare faţă de Uniunea Sovietică, nu se mai face decât un apel palid la moştenirea stalinistă.

---

[30] *Ibid.*, p. 345.
[31] *Ibid.*, p. 310.
[32] *Ibid.*, p. 364.
[33] *Ibid.*, p. 375.

Procesul de „destalinizare”, de după moartea liderului sovietic în martie 1953, n-a adus cu sine o liberalizare a politicii educative sau o abandonare a ortodoxismului ideologic: „Pentru comuniştii români, la fel ca şi pentru cei sovietici, un învăţământ apolitic era de neconceput. Din perspectiva noului regim, educaţia era prin definiţie ideologică...”[34].

„Tezele din iulie” 1971 care, în viziunea lui Nicolae Ceauşescu, ar fi trebuit să contribuie la îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice şi cultural-educative, conduc, în fapt, la consolidarea influenţei partidului în domeniile umanist şi ştiinţific. „Ofensiva ideologică era legată și de creșterea intensității cultului lui Ceaușescu”[35], apreciază istoricul Adam Burakowski, într-un volum dedicat exclusiv dictaturii lui Nicolae Ceaușescu. Pentru întreaga societate românească devine clar că liberalizarea sistemului de la jumătatea anilor ’60 s-a încheiat definitiv. Cultivarea unor texte de propagandă în manualele școlare și metodicile de predarea a limbii române va continua până la înlăturarea în 1989 a dictatorului.

BIBLIOGRAPHY

1. Boia, Lucian, *Strania istorie a comunismului românesc (şi nefericitele ei consecinţe)*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016.
2. Burakowski, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965 – 1989. Geniul Carpaților*, Ediția a II-a, Editura Polirom, București, 2016.
3. Caroni, Cecilia, *Metodica predării limbii şi literaturii române pentru clasele I-VIII*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.
4. *De ce cultul personalităţii este străin spiritului marxism-leninismului* în „Scânteia”, anul XXV, nr. 3557, 30 martie 1956.
5. *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950.
6. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
7. Thom, Françoise, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.
8. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

[34] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 294.

[35] Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965 – 1989. Geniul Carpaților*, Ediția a II-a, Editura Polirom, București, 2016, p. 188.

THE 1980S SHORT PROSE

Cristina Furtună
Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: Lost identity is the self-search engine in a world just as unstable and devoid of personality as the creatures that populate it. The huge gap between what the heroes, the writers' alter egos, want and what society offers them triggers identity crises and provides temporary solutions.
The exploitation of the theme of lost identity consists in the detachedly ironic, ludic and even parodic component of the search for the self.
Love becomes the saving solution in a grey existence, a way to find one's lost identity, which all the 1980s characters search for obsessively.
Their life is an incoherent, disorderly movement. They are weak souls, without personality, mentally dependent on the others' reactions.
They aspire to love, friendship, warmth, they are on a quest to find themselves through others because they are lonely. This weakness of the soul emerges from a fragile social macro-status. A society in which values are inverted generates confused states and the writings which depict such characters are, in fact, a plea for the deeply human dimension of a derisory existence and a wake-up call for a state of affairs.

Keywords: anguish, confusion, inverted values, incoherence, disorder.

"The prose of the 1980s - as stated by the acclaimed theorist Gheorghe Crăciun - was not a prose of half-truths and did not rely its effects on the snitches (the so-called "rats" or "lizards") or allusions to faked bravery[1]. Keeping in contact with everyday reality of the time was possible by means of the literary text, through writing. Thus, it becomes obvious that the representatives of this generation simply chose the path of aesthetics, of narrative and stylistic strategies as a form of protest and as a means of self-discovery and fulfillment of the creative self. That is why their workbroke new ground as an experimental and deeply original writing at that time. The emphasis was placed on writing rather than oncurrent themes as they sought ways of escaping the harsh reality at the level of aesthetics. During those years, literature knew superior levels of refinement and highly sophisticated textual subtleties. Nevertheless, the 1980s' model in literature still bears the marks of its times and the imprints of the social, political, cultural, and existential context that has now disappeared, although easily readable through the lines of the text."[2]

Although the Romanian literature contains very few direct allusions to the precarious state of the society in the '80s, contemporariescan find a whole and exact picture of their lives behind the secondary characters - ordinary people or marginalized intellectuals, in hybrid settings. Every piece of reality was mirrored between the lines, from student hostels, apartments in dirty blocks, small and cramped flats to the anxieties, frustrations, and deprivations. Postmodernism inherited the critical dimension in relation to reality and oneself from

[1]Gheorghe Crăciun, foreword to *Generația 80 în proză scurtă*, Pitești: Editura Paralela 45, 1988, p. 7.
[2]Gheorghe Crăciun, foreword to *Generația 80 în proză scurtă*, Pitești: Editura Paralela 45, 1988, p. 7.

modernistaesthetics. However, dealing with the common, trivial daily life is best possible through literary experience.

Intertextuality is one of the techniques of textualism, alongside metatextuality, self-referentiality, fragmentation, and collage. The writers belonging to the 80s literary movement used intertextuality to different extents and with varying degrees of difficulty in their writing. The term was created and used in structuralist criticism[3], and it refers to the interdependence between literary texts, starting from the opinion that a literary text is not an isolated phenomenon, but the absorption and transformation of other works. Here our reference is mainly to written texts because, for the '80s writers, "it is not the text that is the world, but the world is perceived as a huge text. The writers no longer believe in a zero milepost of literature: according to them, everything has already been written[4].

Following this thread, the Romanian writers of the 80s integrate into their own work various quotations from history, philosophy, sociology, newspaper fragments, insert journals, found manuscripts or letters. The result is a fragmented epic discourse in which temporal order is reversed, the chronology of events is weary, and the multitude of viewpointsis supported by alternations of verb tenses, overlapping narrative levels, and various stylistic registers.

The prose writers of the 80s fully make use of irony, playfulness, satire, and grotesque, reaching the level of sarcasm and cynicism because, as Cristian Moraru noticed, "the ironic language attacks not only the emphatic and tabooed logorrhea of official speeches but also the utopian self-assuming evasiveness, even though in the opposite sense... Irony here plays the role of a textual adjusting system, saving polysemy, symbolic depth, and the aesthetics of the work, to finally ridicule dogmatism, denounce the other 'truths,' falsely pretentious in the consciousness of their alleged eternity"[5].

To better observe how humor is approached in Romanian postmodern prose, our study will further approach IOAN GROȘAN's narrative works. As far as this writer is concerned, the most important literary critics of the '80s -such as Eugen Simion[6], Nicolae Manolescu[7], Ion Negoițescu[8], Gheorghe Perian[9]- all agree upon one thing: IoanGroșan is a genuine humourist.

An exhaustive analysis of his work cannot but take into account this indisputable quality. The short narrative, even very short (the critic Nicolae Manolescu calls it a sketch), which opens the volume *Caravana cinematografică* "The Cinematic Caravan", has a neutral title - *O dimineață minunată pentru o proză scurtă* "A Wonderful Morning for a Short Story." As we will further demonstrate, the title createsfalse dashed expectations for the reader. In fact, this is the very place where IoanGrosan's hidden source of humour lies. The comic situations arise from the classic mismatch between what we expect the text to render and what it truly depicts.

O dimineață minunată pentru o proză scurtă recalls a short story, an occurrence taking place on a beautiful morning, or perhaps the beginning of a fruitful day for someone who, sitting comfortably in an armchair, attempts to write a short story. But it is not like that. The narrative

---

[3]Mircea Anghelescu; Cristina Ionescu; Gheorghe Lăzărescu. *Dicționar de termini literari*, București, Editura Garamond, 1995, p. 129.
[4]Nicolae Manolescu. Proza de mâine. In: *România literară* no. 52. Bucharest, 1893, p. 9.
[5]Cristian Moraru. *Către o nouă poetică*. In: Gheorghe Crăciun (ed.), *CCG 80*, p. 29.
[6]Eugen Simion. *Scriitori români de azi*, vol. IV. București: Editura Cartea Românească, 1989.
[7]Nicolae Manolescu. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II. București: Editura Aula, 2001
[8]Ion Negoițescu. *Scriitori contemporani*. Pitești: EdituraParalela 45, 2000.
[9]Gheorghe Perian. *Scriitori români postmoderni*. București Editura Didactică și Pedagogică, 1996.

starts abruptly, interrupting any moment of reverie, with a "stunning" dialogue[10], as Nicolae Manolescu names it.

“Short prose… as far as I understand…” says the manager of the local GOSTAT, leaning lazily on the carriage’s backseat. “We can take you to see the rabbits, but certainly, there is not much for you to get out of them… while the pheasants are a different kind of thing, they are more… how should I say…. And he searched for a suitable word for a moment, then dropped it, and snapped his fingers instead”[11].

Confusion grows as we realize that the dialogue is perfectly authentic and the reader expecting a text full of juicy humour is bewitched by the realism of the events.

A young writer and editor wants to write a short story "of three pages, maybe three and a half." His companions, the director of GOSTAT, and Marț, his assistant, decide that the most appropriateplot for his story would be pheasant hunting. Still so, the pheasants are not included in the story. Instead, here comes a majestic stag from behind the trees. Not having a hunting licence, the director cannot shoot at it,so he ends up hunting crows.

Although the text is very neatly constructed, leaving a strong impression of authenticity and reality, at the same time, little by little yet in the opposite direction, the text is undermined, deconstructed, devalued, ridiculed. The young man comes to watch a pheasant hunt because "with pheasants, it's another kind of thing, there is something more to it..."[12]. He cannot write about stag hunting because "you see, it's something much more than this... it overcomes my initial intentions..."[13]. The director cannot shoot the stag because he doesn't have a hunting licence: he tried to write "a short story, three or four pages, following a hunt,"[14] but he doesn't have a gift for it, and so on. And the examples of taking the entire narrative construction to bits can continue.

Ioan Groșan's humour is much finer and more subtle. It does not only stem from the out of the ordinary, fickle proximity of the short story to pheasant hunting (which eventually turns into a crow hunt) and the novel to stag hunting. The writer points to the increasing attempts of many contemporary critics to label the major literary themes into a limiting structure so in the end what we have are two rigid categories: the major themes reserved for novels and the minor onespresent in short stories, such as novellas, stories, or sketches.

Another subtle reference is made to the totally mistaken conception of lesser writers thinking that a short story can be written in a fixed number of pages: "I thought you were able to hunt anything," said the young editor, closing his notebook. "So I can. But only with a licence. Besides, you wanted pheasants. What can I do if they are nowhere to be found? Can't you write this stuff about the stag?" "Well, I could," said the young editor, "but, you see, it's something much more... it more than I intended..." "I understand, I understand," said the director, pondering. "How many pages did you say it ought to be?" "Three pages, three and a half..."

---

[10]Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II. București: Editura Aula, 2001, p. 292.

[11]Ioan Groșan.*O dimineață minunată pentru o proză scurtă*. In vol.: *Caravana cinematografică.* București: Editura Cartea Românească, 1985, p. 15.

[12]Ioan Groșan,*O dimineață minunată pentru o proză scurtă*. In vol.: *Caravana cinematografică*. București: Editura Cartea Românească, 1985, p. 15.

[13]Ioan Groșan,*O dimineață minunată pentru o proză scurtă*. In vol.: *Caravana cinematografică*.București: Editura Cartea Românească, 1985, p. 19.

[14]Ioan Groșan. *O dimineață minunată pentru o proză scurtă.* In vol.: *Caravana cinematografică*. București: Editura Cartea Românească, 1985, p. 17.

"Good," the other brightened up all of a sudden. "Let's go somewhere else, and if nothing pops in there, I'll give the whole thing up. Let's go!"[15]

In this way, the reader's dashed expectations are shattered, the inter-game between the narrator and the reader is in perfect postmodernist atmosphere, the characters and dialogues are plausible, with the only exception of the stunning nearness of two elements belonging to completely different fields (literature and hunting), which generates a mild, bitter-sweet humour that ensures the pleasure of reading. What is attractive in Ioan Grosan's work is a subtle, light humour, an air of freshness, and a certain awareness of the text. Everything stops at the level of the game, a game of sentences, of meanings and of characters. He doesn't aim at revealing deeper meanings or approaching forbidden truths.

"Ioan Groșan's prose is simultaneously acclaimed for its humorous quality and its serious tone,"[16] says critic Nicolae Manolescu. But one cannot but notice that this quality is a common feature of all literary works under discussion. This is because the urban or rural environment, immersed in monotony and disinterest generated by a linear and routine life, does not bear acute, dullgreyness as it should.

Another short prose writer is NICOLAE ILIESCU.

"In Nicolae Iliescu's literature, textualism reaches a peak," literary historian Dumitru Micu states[17]. Indeed, his stories can serve as a model for a detailed analysis of postmodern textualist techniques found in the writings of the '80s generation. Authenticity, narrative interpolations, quotations from renowned authors, reference to self, and the pleasure of playing with the text offer an enjoyable reading experience in Iliescu's narratives.

In the story *Departe, pe jos*"Far away, on Foot," self-referentiality is complete. The author-character, Nicolae Iliescu, speaks about the novel he is going to write, a novel made of "ten or fifteen short stories"[18]with the same name as our story. The text renders its own conventions and ridicules the rigidity of literary canons. Eventually, the author includes a bibliography that has nothing to do with the story itself:

"BIBLIOGRAPHY:

William Shakespeare. 'Sonnets and Poems,' Minerva Editions, 1974

Dr. Harald Thum. 'A multidimensional novel - Gunter Grass, The Heel,' in TribunaMagazine, 1980 Robert Musil. 'Three Women,' Univers Publishing House, 1970

Julio Cortazar. 'The End of the Game,' ELU Publishing House, 1979

I.L. Caragiale. 'An Easter Torch,' Minerva Editions, 1971

Mihai Eminescu. 'Literary Prose,' Romanian Academy Publishing House, 1977."[19]

In *Carte blanche*, the two characters in love, bothteachers, read "Paris Match," speak French, reply to each other using quotes or wise thoughts:

"Do you know the Bible?"

"Egy megtalat kony."

"You always have a word like an old bridge."[20]

---

[15]Ioan Groșan,*O dimineață minunată pentru o proză scurtă*, In vol.: *Caravana cinematografică,* București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 19.

[16]Nicolae Manolescu.,*Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II. București: Editura Aula, 2001, p. 293.

[17]Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea.* București: Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 319.

[18]Nicolae Iliescu, *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București Editura Cartea Românească, 1983, p. 13.

[19]Nicolae Iliescu, *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București: Editura Cartea Românească, 1983, p. 14.

Their love is but a pretext for inserting side-narrative sequences in the text: a talk in a hotel room, a class of Romanian language at school, a phone conversation from the countryside with Bucharest, a decision of the Appeal Committee. The beginning and end are the narrative framework, meant to open and close a patch of the characters' lives, recorded chaotically and sequentially:

"I head forward. I open the massive door. I enter.
You head forward. You open the massive door. You enter the hotel lobby shyly.
You exit. You close the massive door. You go forward.
I exit. I close the massive door. I go forward."[21]

The present tense verbs, personal pronouns in the first or second person, emphasize the ellipticity of the text. What matters is not the theme of the text, but the form, the outfit that words wear. The same split text, the same epic coherence shattered by the introduction of passages from the characters' diariesreferring to strange names, also appear in the excerpt entitled*Mașina de pâine*"The Bread Machine."

"Marcu Dobre watches the road, frowning. Marcu Dobre steers the car's wheel to the hoarse sounds coming the radio on the car's board. Marcu Dobre honks the horn. Marcu Dobre looks in the rear-view mirror. Marcu Dobre moves his gaze to another mirror placed right in the middle of the windshield. Marcu Dobre wonders if the old man wearing the black hat and fur coat showed him the ticket. The smell of gasoline from the back of the car doesn't stop. The buzz does neither."

"I was in a not-so-large room,
about double the size of my living room.
A tall, elegant man who introduced himself
as a 'dramatic chronicler' brought stands with dresses. On
One stand there were dresses made of melted fabric, and on the other one
There were dresses made of twill, 'Lee Cooper,' vividly coloured.
He smiled at me and helped me undress. He had
long fingers, and when he put them on my back,
I shivered. I got naked,
completely naked, and what was strange was that I didn't have
the faintest feeling of embarrassment" (Dorina Gheorghițan, commuting legal consultant).
"You see, it was on a Sunday, or at least so I think, because
my wife had just prepared some food, and some friends
had come over, bringing two green 8x4 deodorant sprays.
And while we were talking and smoking non-filter 'Pall
Mall' and menthol 'Salem,' now telling jokes
then having a drink, I felt the urge to drive
our friends' car. I jumped over the balcony like in
a cape and sword movie and landed directly in
an 'Alfetta' (Șerban Iulian Grăsoiu, 35 years old, commuting doctor)."[22]

---

[20]Nicolae Iliescu, Carte blanche. In vol. *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București: Editura Cartea Românească, 1983, p. 17.

[21]Nicolae Iliescu, Carte blanche. In vol. *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București: Editura Cartea Românească, 1983, p. 17

[22]Nicolae Iliescu, Carte blanche. In vol. *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București: Editura Cartea Românească, 1983, p. 128.

In the end the text sabotages its own established order by alternating the epic sequences with diary entries. The reader has his horizon of expectations deceived again. Instead of the expected internal monologue, a fragment from the *Train Schedule* comes before our eyes. What we get is a perfectly absurd text, with the author emphasizing it by labelling this fragment as a "motto."

Cinematic sequences, multiple beginnings employing different characters replying to one another incoherently- are variations on the same theme of playfulness, also used in the story of *Pumnalul de duminică* "Sunday's Dagger." The epic thread has its own laws obeying the author's sheer will, as critic Eugen Simion noted[23].

The rigid instance enforced by the author is ridiculed exactly through this disorder, intertextual indiscipline whichcasts a touch of unseriousness on the narrative discourse. The mild ending reveals what the essence of Nicolae Iliescu's writing is—the enjoyment of the playful game.

"So, someone - sets up - something, also someone - sets up – something - beautiful, subject –predicate – complement - attributive, and all the other words stringing on a rope tied at both ends to express rest after effort. Certainly, for you, the reader, this sentence can be psychoanalyzed, but I couldn't care less; I feel*here and now* a great pleasure, stringing words and words, determining their mass and specific weight."[24]

Another writer I have chosen is MIRCEA NEDELCIU.

Mircea Nedelciu, a gifted writer and an important literary theoretician of the 1980s, wrote a prose that can be used as a case study for all postmodern techniques. His narrative is like a "divine comedy" – as Carmen Mușat so beautifully called it – "of overlapping and intertwining voices, writings, genres, and literary species in an extremely alert narrative discourse."[25]

In the short story*8006 de la Obor la Dîlga* "8006 from Obor to Dîlga," the author's sharp ear captures the commuters' colourful language in short sequences:

"8006 finally finds its most suitable place and gets more and more replenished. Gioni crouches and groans quietly, without any ostentation this time. He raises his hand and pulls down the compartment window. After throwing the cigarette butt with a flick, he gazesat a pillar of the platform roof. Hundreds of people swarm on the platform. Most of them are known to Gioni S. He gets out of the toilet, a little more lively and less sleepy, looks at the sky, the few stars still unlit, the faint red behind the twenty poplars' siren. Suddenly, he jumps to the window, gets his head out, and yells:

'Sup, you, lazy bastard!'

'Curse you, jerk!'

Gioni sits back and says:

'Dirtbag!'

'Dirtbag!, Piti agrees, the one sitting to the left of Gioni S. Nea Jenică is sitting to the right side and he seems to be sleeping. In 8006, the prince is respected and feared."[26]

---

[23]Eugen Simion. *Scriitori români de azi*, vol. IV. București: Editura Cartea Românească, 1989, p. 639.

[24]Nicolae Iliescu. Pumnalul de duminică. . In vol. *Departe, pe jos,* in the homonymous volume, București: Editura Cartea Românească, 1983, p. 144.

[25]Carmen Mușat. *Strategiile subversiunii*. Pitești: Editura Paralela 45, 2002, p. 241.

[26]Mircea Nedelciu. *8006 de la Obor la Dîlga*. In vol. *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003, p. 49.

The platform, the train compartment, and the city are literary settings presented to the reader in a unique, playful, amiable, and literary manner by means of cinematic sequences. As one character says, "Clearly, he (the narrator) sees the world cinematically."[27]

The alternating narrative plans, the kaleidoscopic sequences, are techniques of intertextuality fully exploited by the author. It's not the occurrence that matters here, but the way it is told, the discovery of the pleasure of playfulness in the text with provocative delight.

"He leans forward and snatches a wheatgrass root, which he throws as far as possible, beyond the fence, in the ditch next to the road. He takes a few more steps to the other end of thevineyard. Sight is the most noble of the human senses, you are going to tell yourself when you get there. It rules over the other ones, it controls and perfects them. You are going to see those grapes and examine their infinite hues; you are going to return the next day only to notice the changing of those hues.

By simply glancing at them, you will get their taste, aroma, and smoothness. You will be. You will be through this glance (...). He gets a job at I.C.M. 1 Bucharest in September '69, but Gioni Scarabeu and the work on the building site, what else can be added? 8006 stops, like a goodwill character, at all the barracks. Gioni starts winning. Step - says Piti, step – says the doctor, step- says Gioni, too, alight, scout's honour to Mr. Hoștea. Gioni catches the cards thrown by the dwarf in the air and controls them: "So you had the opening, Mr. Piti? See not to get your stuffed mole's skull split!"[28].

In *Istoria brutăriei nr. 4* "The History of Bakery No 4", the text reveals itself and the author uses the "visible toolkit." Narrative layers unfold one after another - Corporal Bobocică's diary comes after the narrator's commentary, and as a second level of combination, as a game of commentary, another observation turns up. It is a comment on the comment, a comment to the third power, a piece of the intertextual puzzle:

"Please note how the text is aware of the circumstances of its own elaboration."[29]

Here the narrator takes a step forward:

"But still, who was Corporal writing these lines for? Did he target a specific reader?"[30]

The collage technique, the insertion of passages apparently unrelated to the text is one of Mircea Nedelciu's strong points. A fragment of Willy Brandt's speech delivered in front of the United Nations General Board, went on with a quote from the book written by professors M. Nețarovic and E. Pestel, Mankind at the turning point, these being the type of sequences that spoil the coherence of the epic thread. Nevertheless, their insertion in the text is not randomly made, but they are part of the combinatorial game that the reader must discover himself.

"Obviously, we also sense a kind of indifference on the part of G.P. to something we generally call war. This can have only one explanation: CORPORAL G.P. OF THE ROMANIAN ARMY IS ALREADY PARTICIPATING IN THE THIRD WORLD WAR. Let's put it clearly: in 1973, before the United Nations General Assembly, Willy Brandt - Nobel Peace Prize laureate - stated: 'From a moral point of view, there is no difference whether a person is killed in war or condemned to die of starvation because of other people's indifference'. According to UNESCO, between 400,000,000 and 500,000,000 children suffered from starvation and malnutrition in 1973. (...). So, the third war is already on the way."[31]

---

[27]Mircea Nedelciu. *8006 de la Obor la Dîlga*. In vol. *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003, p. 57.
[28]Mircea Nedelciu. *8006 de la Obor la Dîlga*. In vol. *Proză scurtă,* București: Editura Compania, 2003, p. 51.
[29]Mircea Nedelciu. *Istoria brutăriei nr. 4*. În vol. *Proză scurtă,*București: Editura Compania, 2003, p. 84.
[30]Mircea Nedelciu. *Istoria brutăriei nr. 4*. În vol. *Proză scurtă,* București. Editura Compania, 2003, p. 91.
[31]Mircea Nedelciu. *Istoria brutăriei nr. 4*. În vol. *Proză scurtă,* București: Editura Compania, 2003, p. 97.

The same play of textualist techniques, implied dialogues between narrative sequences in which quotes and the author's interventions are intermingled, challenges the reader in *Maistrul Ilie Ilie Razachie își dă concursul* "Foreman Ilie Razachie Gets Involved".

Our character has an artistic spirit, he won the quiz show with the theme "Great Masters of Romanian Literature", also he is an amateur wedding photographer, epigram writer, he recites from Eminescu, Topârceanu, organizes cultural evenings on Sadoveanu at the festival "Cântarea României," tells "anecdotes about ... women."[32]

In spite of his numerous qualities, the author ridicules his character throughout the narration:

"Defending himself from dogs using his briefcase rather than any other cudgel, now on the verge of retirement, traveling through the villages around Bacău, Foreman IlieRazachie is, whatever we might say, a man of culture."[33]

Irony is not a new technique for postmodernism. Stemming from the modernist movement, it is enriched, emphasized, and exploited to the maximum, being given a specific function. Here, Foreman Ilie Razachie's qualities have a specific purpose - the condemnation of official dry speeches, empty and meaningless, the grotesque boasting of party activities that used patterned language - grammatically incorrect and repetitive to obsession.

In the fragment *Acțiunea (Romanului) "Black money"*"The plot (of the novel) *Black money*', the epic discourse is fragmented into a smart game. The insertion of journal sequences, written in French, into the main epic thread, the narrator's comic comments and the quotes from *The book of Prince Shang*, written in the 4th century BC by Shang Yang, or references from Mircea Horia Simionescu's *Scopul sau cauza* "The Purpose or the Cause"[34], all these are the ingredients of a delightful reading. Faithful to his principle: "the reader - a new character," Mircea Nedelciu attempts at assembling these narrative sequences to complete the bookish mosaic he puts forward.

"Is it possible for novelty to make its old counterpart seem ridiculous, but also vice versa. What forces, then, should we rely on: those that make it easy for mankind to stand up against hardship or those that push it forward? -Hey, guys! - said the president of the fan club. He grabbed the other half of a huge magnifying glass from his desk where bizarre objects were piled up.

If you had listened to a recording of the conversation, the long period of silence that followed would have been a reason for concern. Yet, for those present, the long series of gestures was made up according to a strict pile, in a natural continuation of the sentence which seemed to have finished. They stood silent, observing."[35]

As can be noticed, for Mircea Nedelciu, narration is an endless exploration into the limits of the text, an inexhaustible juggling with various narrative plans - fictions or sequences cut from reality, planned to keep the reader's consciousness awake.

This article attempts to be an analysis of Romanian literature of the 1980s. An exhaustive approach would have far exceeded the limits of the genre under study-which is short prose.

---

[32]Mircea Nedelciu. *Ilie Ilie Razachie își dă concursul*. In vol. *Proză scurtă*. București Editura Compania, 2003, p. 292.

[33]Mircea Nedelciu. *Ilie Ilie Razachie își dă concursul*. In vol. *Proză scurtă*. București Editura Compania, 2003, p. 97.

[34] Let us not forget that the 80s generation of writers own solid general knowledge which they purposedly make use of to challenge the reader into the cultural act of reading and to avoid leaving him indifferent and reckless

[35]Mircea Nedelciu. *Acțiunea (Romanului)" Black money"*. In vol. *Proză scurtă*., București: Editura Compania, 2003, p. 331-335.

BIBLIOGRAPHY

1. Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe. *Dicționar de termini literari*. București: Editura Garamond, 1995.
2. Crăciun, Gheorghe, prefața la *Generația 80 în proză scurtă*. Pitești: Editura Paralela 45, 1988.
3. Groșan, Ioan. *O dimineață minunată pentru o proză scurtă*. In: *Caravana cinematografică*. București: Editura Cartea Românească, 1985.
4. Iliescu, Nicolae. Carte blanche. In: *Departe, pe jos,* the homonymous volume. București: Editura Cartea Românească, 1983.
5. Iliescu, Nicolae. In: *Departe, pe jos,* in the homonymous volume. București: Editura Cartea Românească, 1983.
6. Iliescu, Nicolae. Pumnalul de duminică. In: *Departe, pe jos,* in the homonymous volume. București: Editura Cartea Românească, 1983.
7. Manolescu, Nicolae. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II. București: Editura Aula, 2001.
8. Manolescu, Nicolae. Proza de mâine. In: *România literară* nr. 52. București, 1893.
9. Micu, Dumitru. *Literatura română în secolul al XX-lea.* București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
10. Moraru, Cristian. *Către o nouă poetică*. In: Gheorghe Crăciun (ed.), *CCG 80*.
11. Mușat, Carmen. *Strategiile subversiunii*. Pitești: Editura Paralela 45, 2002.
12. Nedelciu, Mircea. *8006 de la Obor la Dîlga*. In: *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003.
13. Nedelciu, Mircea. *Acțiunea (Romanului) "Black money"*. In: *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003.
14. Nedelciu, Mircea. *Ilie Ilie Razachie își dă concursul*. In: *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003.
15. Nedelciu, Mircea. *Istoria brutăriei nr. 4*. In: *Proză scurtă*. București: Editura Compania, 2003.
16. Negoițescu, Ion. *Scriitori contemporani*. Pitești: Editura Paralela 45, 2000.
17. Perian, Gheorghe. *Scriitori români postmoderni*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
18. Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, vol. IV. București: Editura Cartea Românească, 1989.

DECODING THE MYTHS FOR TEACHING LANGUAGES ONLINE

Dana Carmen Zechia
Lecturer, PhD, „Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: This paper will take a critical look at popular myths attached to online learning from three perspectives: administrators, teachers and students. The central questions underpinning the discussion as a whole are: why would we want to teach online, what are the constraints and how can we do it well despite the constraints. The paper argues that the exciting promise of the new technologies is that they offer an environment in which an innovative teacher can set up authentic learning tasks in which both the processes and the goals are stimulating and engaging, and which take individual student differences into account.

Keywords: language, myths, communication, teaching challenges, online course

The rhetoric about online learning has changed significantly over the last few years, as players have gained practical experience at all levels. Initial euphoria about the brave new world that technology was opening up led many institutions to launch into hasty and expensive developments, not just because of the giddy promises, but also for fear of missing the beat. A reaction was perhaps inevitable, with the most savage critics accusing the institutions of turning themselves into 'digital diploma mills' (Noble, 1997). However, the more extreme criticisms were no more realistic than the more extreme hopes, and increasingly commentators have begun to take a more measured look at the potential of online learning, and to emphasize the importance of sound online pedagogy. One – perhaps surprising – result of the debate is that online teaching and learning is being more closely scrutinized than classroom teaching ever was. However, the debate is still dominated by a galore of generalized, unqualified statements and the most common myths appear to be the following:

- Administrators are interested only in saving costs and have little interest in the quality of any learning that is taking place.
- Online learning will replace classroom teaching.
- Teaching online will save time.
- Offering courses online will save staff.
- Students resent being taught online.
- It is not possible to teach as well online as in the classroom.

There is nothing wrong with subjecting all forms of online learning to quality analysis - quite the contrary - but we should also be aware of the unhelpful and unjust inequality of an analysis that does not subject traditional classroom teaching to the same scrutiny. The objective for all forms of teaching and learning must be to monitor the quality of what is being done.

In spite of all this, some institutions seem to be thriving and some courses seem to be very successful in attracting online students. What is more, the literature is reporting ever larger numbers of innovative and exciting online activities. This disparity raises the inevitable question: What really is happening in the field and what is the true state of affairs? One of the problems

that has to be faced is the memory of bad implementations, which continues to exercise a strong negative influence despite recent advances in the field.

Another is that it is rare for anybody to take a comprehensive look at the whole picture. It is more common for separate consideration to be given to individual groups like administrators, teachers and students, with the result that no consolidated picture ever emerges. In fact, though, while different groups might well have different goals, some needs are common to all.

Comprehensive analysis is not helped by the massive ambiguities apparent whenever online learning is discussed. The lack of definition means that it is not always clear what is being criticized or hailed as a panacea. Fully online learning? Distance courses like those offered by the some universities or some large commercial operations? Add-ons to face to face teaching? There are, after all, likely to be large differences in perceptions between highly motivated non-traditional students who have enrolled in online courses by choice, and traditional students in a regular classroom who are offered some online activities as a replacement for costly tutorials.

This paper will throw light on the confusion by attempting a definition of online learning and taking a critical look at some popular myths from the perspectives of administrators, teachers and students. The central questions underpinning the general discussion are: (1) why would we want to teach online; (2) what are the constraints; and (3) how can we do it well? The answers will quickly reveal three major points. Firstly, there are persuasive reasons for using online technologies both as valuable extensions to what can be done in the classroom and for improving the quality of traditional distance education, especially if we believe in constructivist approaches. Secondly, while the constraints have become less severe over recent years, some are still pervasive and cannot be ignored. Lastly, and perhaps most importantly, it will emerge that the better we want to teach online, the more we need to consider the resources in terms of time and expenses that may be required.

In languages we have advantage and disadvantage on our side. To teach a language fully online requires even more resources and effort than to teach other subjects in the humanities. By the same token, we have been grappling for longer than any other discipline with the need for interactivity and communication and with ways of engaging the learner in real life activities and authentic settings. Surely we have experimented long enough with technologies to step back and take a realistic look at what we might be able to do within the constraints in which most of us find ourselves nowadays where both money and time are at a premium. One of the goals of this paper is to do just that.

Generally it can be said that there are two major forms of online learning. On the one hand there are stand alone online courses that strive to operate as virtual classrooms, in which the technology acts both as tutor and tool. On the other hand there are add-on activities to classroom teaching or distance education courses in which technology is used primarily as a tool and communication device. Teachers are present to varying degrees in both forms, and either can be excellent or poor, just as classroom teaching does not hold an automatic monopoly on best practice education.

The Web and the Internet offered administrators real alternatives for delivering courses in which savings might be made in space and staff, access to education improved, and enrolments increased. The ‘not missing the beat’ rationale added its own momentum in the drive to have an online presence as a must.

For teachers the attractions were largely of a different nature. As with previous technologies, language teachers in particular were tempted by the possibility of redistributing time, by transferring part of the core business such as the learning of grammar and vocabulary, to

the computer and using class time for more communicative activities. More importantly, though, they quickly discovered the potential of the Web and the Internet as a window to the authentic world of the languages being taught, allowing for interaction and communication far richer than hitherto possible. Task based projects, ranging from simple Web searches in target language sites to large collaborative ventures in virtual worlds, added enormous potential to the work of dedicated language teachers.

The greatest attraction for students to engage with online learning was the flexibility of time and space that it offered. They also valued the wide scope of learning opportunities that good quality courses could provide, especially the wealth of information and resources that might be found in one place, including instant quality feedback, accessible from their home computer as well as instantaneous access to their tutor.

It does not take a great deal of analysis to discover where these perspectives have failed to converge and which of the great expectations have been turned into myths. If we take a look at the constraints faced by the same three groups, an even clearer picture emerges.

Administrators realized very quickly that *cost savings* (*Myth 1)* were indeed only possible if poor alternatives to face to face courses were offered. Even then the infrastructure costs were high and the low uptake by largely opposing staff hardly justified the capital outlay. While institutions' fears about missing the beat in terms of attracting students who might otherwise go elsewhere may have been justified, they could not afford to allow their reputations to be damaged by unreliable online ventures and poor quality outcomes. The rhetoric steadily shifted towards seeing online learning as an addition to a rich educational experience rather than *its replacement* (*Myth 2*). With this had to come a commitment to a first class infrastructure, including internet access and the provision of training and support in both IT and pedagogy, site licences for course tools, administrative support, and time release for staff engaged heavily in developing materials. In this context it makes sense that institutions experienced in online teaching should charge *higher* fees for courses offered fully online and that administrators should restrict their expectations of cost savings to the element of space.

This last point is precisely what even the most enthusiastic teachers continue to experience as one of three serious constraints. First, not only is the production of good quality materials very time consuming, but monitoring students' contribution to discussion groups, organizing cooperative activities and answering student email queries can became overwhelming for many teachers, however dedicated. In a climate where educators in all sectors are dealing with increasing amounts of bureaucracy, it is difficult to find the large number of extra hours that are required to do the task well, let alone *save time* (*Myth 3*) or, more ludicrous still, *save staff* (*Myth 4*).

The continual frustrations faced by teachers, when technology fails more often than not, often make them give up sometimes. If current IT resources were as user-friendly as audio- and video-CDs have been, take-up of technology in language classrooms would be much higher than it currently is. Lastly, access to technology and internet connections varies tremendously between individual institutions and countries. Even though conditions have improved a great deal over the last years, there are still frequent reports of teachers and students complaining about access problems.

The discussion so far appears to lead us to the conclusion that it may be just sometimes hard to engage in language teaching online. To add to the uncertainty, we do not have any real evidence of the educational outcomes of online ventures, especially not as measured against capital outlay. The bulk of the literature on distance education suggests no significant differences

in outcomes between classroom and distance learning, but even if this were true, is it enough to justify the costs, time and stress involved? We are optimistic enough to believe that there are good reasons for persevering, especially in environments where excellent infrastructures are provided in any case for information management and communication purposes. While there is no doubt that poor teaching exists online, there is no reason to believe that *it is impossible to teach well online* (*Myth 6*). On the contrary there is ample proof that excellent teaching is being carried out using the Web and the Internet in a variety of creative ways.

At the most simple level creative teachers have access to a deluge of readymade resources free of charge, requiring no more than simple word processing and Web searching skills, and the ability to use applications. At the highest level of sophistication teachers integrate different types of new methods, applications and soft programmes which have the capacity to engage students in motivating activities, as well as providing venues for personalized feedback. Teachers at this level are also increasingly engaged in producing extensive Web resources of various kinds, ranging from interactive online grammar books to involving students in sophisticated collaborative ventures using email, video conferencing and *virtual worlds*.

There have to be good reasons for taking on the challenge of developing fully-developed online language courses. Teaching a language is already a complex and demanding enterprise in the classroom. Doing it fully online adds a dimension which leaves no room for the compromises in terms of infrastructure, resources, expertise, support and prerequisites discussed earlier. This is not the territory for the one-person enthusiast, although some excellent examples exist where teachers have dedicated their entire professional life to this challenge. Generally it is best handled on an institutional level where a team of educational designer, programmer, content provider, graphic designer and online tutors can work together to develop a course that will stand up to scrutiny not only in terms of pedagogy and design but most importantly in terms of quality outcomes.

Providing quality online learning opportunities requires a high level of commitment on the part of all involved in the process. Administrators need to invest in excellent infrastructures and support, teachers need to find ways of incorporating the unique potential of the new technologies into an enriched curriculum, and students need to be open to new forms of constructing knowledge far beyond traditional expectations, contributing to both the process and the goals. That costs can be saved in this ambitious enterprise is clearly a myth, as are expectations of saving time or replacing staff with machines. At the same time there is ample evidence that the most significant educational contribution of the new technologies lies in the opportunities for adding quality to what has always been difficult to achieve in the language classroom: facilitating interpersonal communication in authentic settings, sustaining meaningful information gap activities, and involving students in creative problem based and project based learning with native speaker partners. It is important, though, not to get carried away with the promise but to evaluate clearly the outcomes against the effort and the goals against the new constraints.

BIBLIOGRAPHY

1. Boyle, T., & Cook, J. (2001). Towards a pedagogically sound basis for learning object portability and re-use. Conference Proceedings, *ASCILITE'01: Meeting at the Crossroads,* Melbourne, Victoria, 101-109.

2. Bacsich, P., Ash, C. & Heginbotham, S. (2001). The cost of networked learning - Phase Two.

3. Brabazon, T. (2001). Internet teaching and the administration of knowledge. http://www.firstmonday.org/issues/issue6_6/brabazon/index.html

4. Felix, U. (2001). *Beyond Babel: Language Learning Online*. Melbourne: Language Australia.

5. Noble, D.F (1997). Digital Diploma Mills, part I, The automation of higher education. http://communication.ucsd.edu/dl/ddm1.html

6. Noble, D.F (1998a). Digital Diploma Mills, part II, The coming battle over online instruction. http://communication.ucsd.edu/dl/ddm2.html

CARLO GOLDONI- IL RIFORMATORE DEL TEATRO ITALIANO

Victor-Andrei Cărcăle
Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Carlo Goldoni is a prominent figure in the history of Italian theatre, whose contributions brought new life and modernization to the genre. By reforming the Italian theatre industry, Goldoni emancipated it from its antiquated and clichéd conventions, infusing it with fresh air. His approach to natural dialogue and authentic storylines revitalized the genre and paved the way for further artistic innovation. Even today, the influence of Goldoni can be traced in the works of contemporary playwrights and theatre practitioners, who owe much to his visionary efforts of over two centuries ago. Goldoni's legacy in Italian theatre history is well-deserved and rightly acknowledged.

Keywords: commedia dell'arte, teatro, riforma teatrale, Carlo Goldoni

Goldoni è stato una figura rivoluzionaria nel teatro italiano, trasformando il genere comico, infondendolo di realismo e complessità psicologica. Ha reso popolari metodi come il dialogo tra gli attori sul palcoscenico, ha elevato l'arguzia a elemento essenziale del dramma e ha abbattuto le barriere tra interpreti e spettatori. Inoltre, creò alcune commedie classiche ispirate alla commedia dell'arte[1], con maschere per nascondere l'identità dei personaggi ed elementi di improvvisazione per coinvolgere ulteriormente gli spettatori.

La vita di Goldoni[2], almeno quella che risulta dalle sue memorie, non è che una commedia. È uno degli episodi più divertenti del dramma della vita reale. Nato a Venezia, la città del carnevale, circondato fin da ragazzo da tutto il rumore e il trambusto dei teatri privati del nonno. Fugge dal collegio al quattordicesimo anno di età per unirsi a una compagnia di suonatori ambulanti. È espulso per cattiva condotta all'università, per l'indulgenza verso il suo genio satirico. A turno, colto da attacchi di compunzione religiosa e deciso a riparare in un convento francescano, e di nuovo cedendo alle tentazioni mondane. A volte, con la sua vita, si è trovato a dover fare i conti con il suo passato. Sposta la sua residenza da una città all'altra con una irrequietezza da vagabondo. Truffato, ora da un vigliacco, ora da imbroglioni baffuti, ora da principesse del palcoscenico.[3] È stato avvocato, consulente legale, un giorno ospite di un ambasciatore, domani uno squattrinato, ma non è mai frenato dal suo appetito, dal suo buon umore e dalla sua fortuna. Sempre incosciente del futuro. Ha avuto due ampie opportunità di fare il suo apprendistato nel mondo, prima di mettersi seriamente di rappresentarlo sul palcoscenico. Solo nel quarantesimo anno, incoraggiato dal successo dei suoi primi saggi, si stabilì nella sua città natale e procedette alla realizzazione del suo progetto di riforma drammatica. Il suo compito era irto di difficoltà non comuni. Gli attori erano legati a un sistema che richiedeva loro prontezza di spirito e immaginazione, piuttosto che una laboriosa preparazione.

---

[1] Il genere teatrale italiano nato nel Cinquecento e terminato alla fine del Settecento, caratterizzato dal testo improvvisato in scena e dai tipici personaggi come Arlecchino, Pulcinella, il Capitano or Brighella.
[2] Si veda S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni,* Venezia, Marsilio, 2011.
[3] Per ulteriori informazioni si veda E. Affinati *& all*, *Enciclopedia della Letteratura*, Garzanti, Torino, 1999, p. 429.

Avevano importato alcune stravaganze spagnole, in cui le loro grossolane scurrilità si fondevano con apparizioni soprannaturali. Avevano un certo numero di discorsi prestabiliti, che sapevano inserire in ogni commedia. Non si poteva convincere gli arlecchini e i pantaloni a separarsi dalle loro maschere, né il pubblico dai loro fantasmi e folletti. "Nessuna delle vostre stagnanti commedie", dicevano, "passerà mai attraverso tante rappresentazioni come il famoso Convitato di Pietra."[4]

Goldoni non potevano combattere il pregiudizio con un attacco aperto: è sceso a patti con esso. Lusingò il gusto del pubblico finché non si fu assicurato il suo suffragio. Cedette ai suoi attori finché non divenne necessario per loro. La maschera cadde gradualmente dai loro volti. Gli incidenti della vita quotidiana furono sostituiti dagli scherzi selvaggi della giocoleria soprannaturale. E il palcoscenico fu nuovamente calcato da personaggi vivi e vegeti, i cui errori e le cui stranezze erano intesi come uno specchio salutare per gli spettatori.

Goldoni tentò questa innovazione a sue spese e a suo rischio. Si trovò obbligato a compensare la relativa modestia dei suoi spettacoli con la loro infinita varietà. Nel corso dell'anno 1750, fornì al teatro di San Luca sedici nuove commedie, tutte scritte nell'arco di dodici mesi. Sono tra le sue migliori produzioni e furono accolte da unanimi consensi. La sua salute risentì di quell'intenso sforzo e ne risentì per il resto della sua vita. Con le fatiche di quell'anno e di alcuni anni successivi, tuttavia, i suoi sforzi furono coronati da un completo successo.

Per quanto si possa dire che le produzioni di Goldoni siano state sopravvalutate dai suoi connazionali, all'estero sono state censurate in modo troppo frettoloso e indiscriminato. Le sue migliori commedie sono ancora un terreno sconosciuto per i critici stranieri. I capolavori di Goldoni in dialetto veneziano, come *Le Donne Gelose, I Rusteghi, Le Baruffe Chiozzotte* e forse una ventina di altri, che sono un quadro vivente della vita bassa in quella parte d'Italia, dove i modi nazionali hanno conservato fino all'ultimo le loro peculiarità più evidenti, - un'immagine di Venezia - non più arbitro del destino delle nazioni, ma che seppellisce l'onta del suo imminente declino nell'ebbrezza di perpetui baccanali - queste commedie sono ancora, a causa della lingua, opere di difficile accesso anche per chi conosce l'italiano.

Ma si sarebbe dovuto prestare maggiore attenzione almeno al *Cavaliere e la Dama*, a *La Dama Prudente* e ad altre commedie, in cui Goldoni ha dato un ritratto così vivace delle maniere delle classi superiori, quali erano nel periodo ozioso e sconsiderato che precedette la Rivoluzione francese, con tutti i loro intrighi e misteri dell'antico cicisbeismo italiano[5].

Questo sistema artificiale di demoralizzazione alla moda, per quanto gli italiani abbiano giustamente sopportato il ridicolo ad esso legato, non era, nella sua origine, una produzione autoctona. La gelosia era il tratto principale del carattere italiano. "Chi ama teme" è uno dei primi proverbi italiani: la prima fitta di gelosia rende l'italiano consapevole dell'esistenza dell'amore. Per questo, nonostante il precoce sviluppo della civiltà in Italia, le donne in epoca repubblicana erano sorvegliate con ansia, e una casa italiana era circondata da tutta la cupezza e la solitudine di una famiglia orientale.

Questo stato d'animo sospettoso aumentava nei giorni di tirannia, quando il pacifico cittadino tremava per tutto ciò che aveva di più caro nella vita. Assunse tinte ancora più fosche

---

[4] Opere ispirate alla figura di un fantasma segreto in una statua sepolcrale marmorea sono state influenzate dalla commedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) di Tirso de Molina. Questa commedia in versi è stata la prima ad introdurre l'immagine del fantasma nascosto nella statua e ha ispirato molte altre opere letterarie e musicali. Nel corso del tempo, l'originale spirito religioso-morale della commedia è andato gradualmente svanendo, lasciando solo l'immagine del convitato di pietra come elemento principale delle opere derivanti.

[5] Sul cicisbeismo si veda Roberto Bizzocchi, *Cicisbei - Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, 2008.

sotto l'influenza degli spagnoli, tra i quali quel sistema di tirannia domestica era il risultato naturale della loro discendenza moresca: si mescolò alla ferocia vendicativa prevalente nel XVI e XVII secolo, quando il pugnale e il veleno si ergevano a garanzia della fedeltà coniugale.

Goldoni lasciò l'Italia nel 1761, otto anni e venti prima della Rivoluzione francese. Anche allora, però, la società non era così brutta come lui la dipingeva. La sua vita trascorse tra attori e avventurieri. I suoi amori erano con eroine del palcoscenico.

Come uno dei nostri moderni turisti viaggiava, ma non aveva il tempo di ispezionare il mondo che vedeva attraverso il bagliore delle luci del palcoscenico. I suoi eroi ci ricordano troppo spesso la green-room. I loro lineamenti sbiaditi sono visibili attraverso la vernice meretricia della loro pittura teatrale. Né il carattere stesso del poeta era tale da elevarlo alla concezione di un ideale di valore morale. In vita, vittima della fortuna, aveva acquisito l'apatia e l'incoscienza di un fatalista convinto. "Tutto il mondo è un palcoscenico", era il suo artificio. Come dava poco o nessuno spazio al sentimento, così lo escludeva anche dalle sue commedie. Sembrava nato per ridere delle follie e delle miserie degli uomini, e questo era l'unico ed esclusivo compito della commedia.

E, possiamo dire che ha assolto mirabilmente il suo compito. Il suo umorismo fertile, inesauribile, originale, la rapidità e la spontaneità del suo dialogo, la varietà e l'eccentricità dei suoi personaggi, la sua vena veramente comica, non hanno uguali in Italia. Ha fornito al teatro italiano più di centoventi commedie, che, insieme ad alcune scritte dal suo contemporaneo, il marchese Albergati Capacelli, costituiscono i migliori modelli di quella che oggi si distingue con l'appellativo di *commedia di carattere*, la commedia della vera scuola italiana.

Ma il trionfo di Goldoni non è stato sempre altrettanto assicurato. Anche all'apice del suo successo incontrò un pericoloso rivale nel conte Carlo Gozzi[6], un veneziano dal brillante genio inventivo, uno di quei patrizi spensierati, per i quali la letteratura e le belle arti erano piuttosto un passatempo che un impiego serio. Provocato da alcune osservazioni indignate di Goldoni, Gozzi, che aveva sempre deplorato la scomparsa dell'antica Commedia dell'Arte nazionale, si impegnò a farla rivivere sotto gli occhi del riformatore, che si lusingava di averla bandita senza ritorno[7].

Scegliendo il suo soggetto tra le fiabe di cui si dilettavano i veneziani, il Conte abbagliò il suo pubblico con l'esibizione di produzioni fantastiche, in cui gli incantesimi dei geni orientali, le mille e una stravaganza dei divertimenti delle *Mille e una notte*, venivano portati in aiuto alle buffonerie delle antiche farse popolari.

La commedia goldoniana, avendo così nuovamente soppiantato la *Commedia dell'Arte* e prevalso sulle *Fiabe* di Gozzi, riuscì ugualmente, in tempi successivi, a scacciare dal palcoscenico la *commedia sentimentale*, *commedia piagnolosa*, derivata da romanzi francesi e inglesi della peggior scuola, *la commedia filosofica*, o *commedia morale* che si rifaceva alle illustrazioni della scuola filantropica di Voltaire e Rousseau, *la commedia romantica*, imitata dal tedesco, che riempie il palcoscenico di orrori, lacrime e lamenti, e, infine, la *commedia d'intrigo*, di cui Camillo Federici fu il primo maestro, e in cui il protagonista è sempre un duca o un imperatore che viaggia incognito, per sorprendere i suoi ministri o i suoi sudditi in flagrante, e che svolge le funzioni di un poliziotto dilettante.

Tutte queste scuole diverse hanno fatto il loro tempo. Gli italiani, che possono pazientemente ascoltare la stessa opera per un'intera stagione, tradiscono una sete inesauribile di varietà nel dramma. Nessuna rappresentazione drammatica può andare oltre le tre successive, e

---

[6] Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria*, Olschki, Firenze 1979.

[7] Sulla polemica fra Gozzi e Goldoni si veda Arnaldo Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Marsilio, Venezia 1992.

poiché il repertorio originale si esaurirebbe facilmente, poeti e attori ricorrono a frequenti traduzioni, soprattutto dal teatro francese. Non c'è quasi esempio di farse e vaudevilles che abbiano raggiunto la notorietà a Parigi senza essere subito "tradotte e ridotte" per il palcoscenico italiano.

Il mestiere dell'attore in Italia, così come gli interessi del teatro, a causa della prevalenza dell'opera lirica, sono in condizioni molto precarie. Le poche compagnie girovaghe, ad eccezione di quelle che godono del patrocinio reale, diminuiscono ogni giorno di numero e di importanza, e alcune di esse sono ridotte all'ultimo stadio della miseria. I poeti drammatici se la passerebbero ancora peggio, se in Italia ci fossero ancora persone che si dedicano esclusivamente a questa professione. Non conosciamo alcun caso, dai tempi di Goldoni, in cui le fatiche di un autore abbiano ricevuto un compenso migliore dell'applauso popolare, che deve essere accettato come pegno della remunerazione dei posteri.

Il gran numero di teatri privati, tuttavia, e lo zelo dei dilettanti di ogni classe, sopperiscono alla carenza di buone compagnie: il talento della declamazione è considerato tra le doti essenziali dell'educazione dei gentiluomini. La *Commedia dell'Arte* ha trovato il suo ultimo rifugio nei teatrini del San Carlino a Napoli, del Girolamo a Torino, dello Stenterello a Firenze e in altri simili espedienti in ogni città. Queste rappresentazioni informi e grottesche, generalmente nei dialetti popolari, benché raramente scritte e mai stampate, potrebbero essere di notevole interesse per i critici stranieri come esempi di un divertimento nazionale che è sopravvissuto a ogni fase della civiltà antica e moderna.

Come tutti i rami della letteratura, il teatro è quello che più essenzialmente appartiene alla nazione e che meno ammette l'imitazione straniera; gli italiani, dopo aver cercato l'eccitazione nelle opere dei drammaturghi francesi e tedeschi, dopo qualche effimera aberrazione del gusto, sono sempre tornati, e sono sicuri di tornare unanimemente ed entusiasticamente, al "gran Goldoni".

L'Italia si è comportata nei confronti del suo grande poeta comico come Rosaura nella sua *Vedova Scaltra*, che, dopo aver flirtato con ammiratori inglesi, francesi e spagnoli, dà la sua preferenza al suo amante italiano, meno ricco, meno elegante, meno ostentato, ma più caloroso. Se Goldoni e la commedia italiana sono ancora quasi del tutto sconosciuti, Alfieri, pur essendo un nome più familiare, non si può dire che sia stato più giustamente apprezzato all'estero. La letteratura è una proprietà inalienabile di una nazione. La lingua rimane come ultima barriera morale quando ogni altra linea di demarcazione naturale o artificiale è stata infranta. Un'opera di genio è l'emanazione di un'intera epoca e di un intero Paese: obbedisce alle leggi del gusto nazionale, che fluttuano continuamente in base alle circostanze locali e alle convenzioni sociali. Non possiamo lusingarci di aver apprezzato appieno i meriti di un'opera straniera fino a quando, per mezzo di una potente astrazione, non ci siamo portati a quello stato di sentimenti da cui era mosso l'autore, fino a quando non ci siamo elevati al suo livello e non ci siamo identificati con lui.

Fino al periodo della Rivoluzione francese, il tipo casto e simmetrico del classicismo greco-latino si era imposto in modo assoluto in Europa. Erano i tempi in cui Racine e Voltaire avevano il possesso esclusivo del palcoscenico. Le nazioni settentrionali hanno affermato la loro indipendenza nelle lettere e nelle arti, come già da tempo nella religione e nella politica. Hanno rifiutato i modelli davanti ai quali erano stati educati a inchinarsi con soggezione e venerazione, hanno creato la loro scuola e hanno spezzato le catene di quello che era certamente diventato un intollerabile dispotismo della pedanteria.

L'elemento germanico ha conquistato una tale ascendenza universale, da esercitare il suo dominio anche su quei Paesi in cui il classicismo sembrava indigeno. Gli italiani sono diventati a loro volta imitatori; e, poiché un tale stato di cose deve apparire loro nuovo e innaturale, la loro letteratura è caduta in quello stato di titubanza e di incertezza che forse è solo la conseguenza di uno stato di transizione, ma che troppo frettolosamente è stato definito come stagnazione assoluta e morte irrevocabile.

Dalla Commedia dell'arte alla commedia di Goldoni

Carlo Goldoni rivoluzionò lo stile comico del teatro italiano con la sua meticolosa attenzione alla struttura e alla sceneggiatura. Ha creato copioni pieni di dialoghi espressivi in cui ogni personaggio era sviluppato in modo distinto; questi personaggi erano parte integrante della creazione di un senso inedito dello sviluppo della trama, oltre a enfatizzare ulteriormente la caratterizzazione. Per finire, stabilì l'ormai familiare forma in quattro atti utilizzata per molte commedie successive - un'impresa impressionante se si considera che in precedenza l'improvvisazione aveva dominato le pratiche teatrali!

Attraverso le sue prolifiche opere, Carlo Goldoni ha rivoluzionato il genere comico concentrandosi su personaggi realistici ed esplorando temi moderni come le dinamiche di classe, il matrimonio e la ricchezza. La sua influenza è evidente nel modo in cui questi temi risuonano con il pubblico di oggi, facendo apprezzare meglio la geniale intuizione del maestro della commedia del XVIII secolo sulla natura umana[8].

L'influenza di Goldoni sul teatro italiano

Con il suo impatto che ha attraversato i secoli, Carlo Goldoni è stato una forza trainante nell'evoluzione del teatro italiano. Le sue commedie accattivanti hanno dato ispirazione a generazioni di drammaturghi che lo hanno seguito, come Dario Fo, le cui celebri opere sono famose per la loro innovazione e creatività. Questo dimostra quanto sia significativo il contributo di Carlo Goldoni al panorama teatrale odierno, con alcune delle sue leggendarie commedie che vengono ancora rappresentate a distanza di tanti anni.

L'immenso impatto di Carlo Goldoni ha trasceso il tempo, la lingua e la cultura. Le sue commedie sono molto popolari in tutto il mondo, dai testi originali italiani alle varie traduzioni, a testimonianza della sua eredità come uno dei più grandi commediografi della storia. Con personaggi altamente sviluppati, i cui dialoghi risuonano ancora oggi con ogni spettatore, non sorprende che molti drammaturghi moderni si ispirino a lui per le loro opere. Attraverso questa commedia, egli ha mirato non solo a intrattenere, ma anche a educare, mostrandoci quanto potere possa avere la sola risata, che continua la sua influenza ben oltre le poltrone del teatro, nella vita di tutti i giorni.

Carlo Goldoni ha rivoluzionato la commedia con le sue influenti opere teatrali, lasciando un impatto duraturo sulle moderne forme di intrattenimento. I suoi dialoghi arguti e le situazioni abilmente create sono evidenti nei film e negli spettacoli televisivi di oggi, mentre molti drammaturghi contemporanei continuano a ispirarsi alla struttura presente nelle sue opere. È quindi chiaro che l'influenza goldoniana si sente ancora a distanza di secoli dal suo inizio, fornendo a tutti noi un apprezzamento per la commedia classica e per le tecniche comiche senza tempo

Carlo Goldoni è considerato una figura di spicco del teatro italiano: le sue opere e i suoi adattamenti hanno avuto un impatto indelebile sulla produzione teatrale. Dai dialoghi arguti ai

[8] Sulla riforma del teatro comico italiano si veda Cicali, G., "Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori. Percorsi della riforma del teatro comico italiano del Settecento." *Quaderni d'italianistica* 40, no. 2 (October 4, 2020), pp. 49–81.

personaggi realistici, ha aperto la strada a rappresentazioni più complesse della messinscena che risuonano ancora oggi. I balletti e le opere liriche basati sulle sue commedie, insieme alla continua ispirazione da parte di autori moderni che lo ammirano, dimostrano la forza del fascino senza tempo della commedia, che è stata radicata nella società da questo straordinario artista nel corso dei secoli.

Conosciuto come una delle figure più influenti e rinomate del teatro italiano, Carlo Goldoni è stato parte integrante della rivoluzione della commedia. Utilizzando verosimiglianza, dialoghi arguti e personaggi realistici, creò ingegnosamente una nuova ondata di produzioni teatrali che è rimasta popolare nei secoli fino ad oggi. È stato fonte di ispirazione per molti drammaturghi, affrontando facilmente temi contemporanei con il suo stile di scrittura, lasciando così dietro di sé una notevole eredità che continuerà di generazione in generazione.

Differenze tra la Commedia dell'arte e la commedia di Goldoni

Le commedie di Carlo Goldoni hanno segnato un momento fondamentale nella storia del teatro italiano, poiché hanno modificato il panorama comico del Paese introducendo un nuovo realismo e una nuova complessità nel teatro. Le sue opere hanno sostituito i temi fantastici con storie radicate nella vita quotidiana, lasciando spazio allo sviluppo dei personaggi e alla struttura narrativa, elementi che non erano presenti o necessari nei formati della Commedia dell'arte. Inoltre, creò un ruolo completamente nuovo: Il valletto divenne una figura centrale in tutte le sue commedie, cosa mai vista prima di questo periodo. Soprattutto è chiaro quanto le innovazioni di Goldoni abbiano arricchito profondamente la commedia italiana: hanno fornito una profondità psicologica dove prima non c'era e hanno stimolato forme sofisticate di teatro che rimangono influenti ancora oggi.

Con le sue opere, Goldoni ha modificato radicalmente il teatro e la cultura italiana. Egli creò commedie innovative, con personaggi realistici e trame avvincenti che prevedevano lo sviluppo dei personaggi; fu inoltre introdotto nel genere un terzo protagonista, che portò un livello di profondità psicologica senza precedenti. Questa rivoluzione della Commedia dell'arte pose le basi per i suoi successori negli anni a venire, confermando l'eredità di Goldoni come uno dei più importanti commediografi italiani.

Personaggi femminili nella commedia di Goldoni. La riforma dei personaggi

I personaggi femminili di Carlo Goldoni[9] furono pionieri nella rappresentazione delle donne che prendono il controllo. Invece di seguire docilmente i ruoli di genere tradizionali e le aspettative della società, dimostrarono uno spirito di autoaffermazione e autonomia senza precedenti, parlando per se stesse, affermando la propria indipendenza o iniziando relazioni amorose indipendentemente dalle autorità parentali. Questo approccio audace alla rappresentazione scenica ha gettato le basi su cui costruire rappresentazioni più moderne, trasformandosi nel tempo in qualcosa di abbastanza ricco da ispirare ancora oggi i creativi contemporanei e affascinare il pubblico. Queste donne coraggiose non solo hanno criticato alcuni elementi dogmatici presenti nella società, ma a volte hanno anche recitato con maggiore intensità rispetto ai protagonisti maschili, rendendoli ancora oggi attuali.

I personaggi femminili di Goldoni sono stati parte integrante dello sviluppo della commedia dell'arte e della commedia, facendo una potente dichiarazione sul potenziale di cambiamento all'interno delle strutture sociali esistenti. Grazie alla loro influenza, il teatro è diventato una forma di espressione che aiuta le generazioni a confrontarsi con temi come l'equità e il progresso. Studiando queste storie senza tempo oggi possiamo trarre lezioni preziose per i

[9] Si veda Giuseppina Scognamiglio, *Le donne di Carlo goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

nostri attuali sforzi teatrali, permettendoci di creare opere significative che prevedano un futuro più luminoso.

I personaggi femminili di Goldoni sono parte integrante del nostro attuale discorso sulle questioni sociali, dai ruoli di genere alle dinamiche razziali. Attraverso le loro storie, otteniamo una visione preziosa di quanto il mondo sia cambiato e di quali sfide ci aspettano come società. Questo le rende importanti strumenti di ricerca per riflettere sulle culture del passato e del presente in tutto il mondo, permettendoci di fare progressi verso una maggiore comprensione e uguaglianza in tempi ancora inesplorati.

Esaminando queste figure da una prospettiva contemporanea, siamo in grado di trarre lezioni dalle loro storie e di comprendere il significato di tali narrazioni nel nostro mondo moderno. Con l'aiuto dei personaggi femminili di Goldoni, il teatro è ancora in grado di fornire una piattaforma efficace per un commento sociale significativo e per lo sviluppo personale. Attraverso di loro, diventa chiaro che la narrazione ha un potere che ci permette di operare trasformazioni positive all'interno della nostra società, ora e nell'eternità.

I personaggi di Goldoni utilizzano il mezzo teatrale per rappresentare con forza che il progresso sociale è realizzabile e sottolineare la nostra continua ricerca di un mondo più equo. Ci spingono dinamicamente a considerare sia la storia che la modernità per comprendere la società contemporanea, offrendo continuamente nuove prospettive su questo spazio in continua evoluzione.

BIBLIOGRAPHY

- Affinati, E. *& all*, *Enciclopedia della Letteratura*, Garzanti, Torino, 1999.
- Bizzocchi, Roberto, *Cicisbei - Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, 2008.
- Bosisio, Paolo, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria*, Olschki, Firenze 1979.
- Cicali, G., "Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori. Percorsi della riforma del teatro comico italiano del Settecento." *Quaderni d'italianistica* 40, no. 2 (October 4, 2020), pp. 49–81.
- Ferrone S., *La vita e il teatro di Carlo Goldoni,* Venezia, Marsilio, 2011.
- Momo, Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Marsilio, Venezia, 1992.
- Scognamiglio, Giuseppina, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

THE CLUB - A BRAND OF BRITISH CULTURE: A PHILOSOPHICAL APPROACH

George Costin Rusu

Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: We are born and evolve in a cultural space that will influence our entire evolution. As an individual belonging to a collectivity, we try to analyze and understand the cultural identity in which we find ourselves. We decrypt its messages, its symbols and we choose, in the end, the collectivity, the identity space that represents us through the cultural institutions that we co-validate. The desire for evolution is the key that determines us to make this choice. We cannot accept a secluded, insular existence, without emphasizing our qualities and our personal brand. This is the place, the universe, where our self will fully manifest itself, will develop itself, contributing to the development of others, a different kind of self, a self of the community and of the others. This pattern of the collective mind has evolved into a form of expression in Britain through clubs, which contributed to the development of the British society.

Keywords: cultural identity, cultural institutions, mentality, collective mind, British clubs.

Who are we? What cultural identity do we have? What defines us? What characterizes us as individuals or as a society? What are the principles and patterns that influence our existence, our evolution in a certain society? These are some questions that we will try to answer by making an analysis starting with the thinking of an individual in a primitive society, to the collective thinking, through *words* as an expression of the validation of an identity space, analyzed from the perspective of the theory of language, theory of mentalities and of thought, the history of ideas, alterity studies and the notion of image and imaginary. It is literature that will help us illustrate this evolutionary process in terms of cultural identity.

An individual, as a representative of a type of mentality, acquired through education and own experiences, and then evolving towards the collective mind, represents the backbone that upholds the society. This complex process starts, according to cultural anthropology, with cultural institutions, as a symbolic identity area of training, primarily spiritual, but also materializing the ideals of certain social classes, through institutions, organizations and societies that are bound by the same ideas and principles of value, through a desire for social coagulation of individuals, with similar concerns, in identity structures representing their ideals, with the ultimate aim of establishing social groups that can become vectors of development of civil society. Such an approach led to the emergence of the *British club* as a form of social organization of the elite of the British society who was seeking to manifest its own cultural and social identity. *A club* can be defined as a group of people who share a common interest or goal and come together regularly to pursue it. The concept of a *club* has been around for centuries, and its genealogy can be traced back to ancient times when people gathered in groups to engage in activities such as sports, politics, or socializing.

The complexity of the collective mind, the thinking in general, starting with its evolution, manifested by practices, rituals, beliefs, customs and traditions, up to philosophical forms and systems, developed through cultural institutions and identity manifestations, is transposed into a wide variety of literary works and artistic creations, which contributed to the modification and consolidation of a new type of collective mind.

The thinking of an individual in a primitive society evolves diachronically influenced by his own experiences. Anton Dumitriu stated in his work *History of logic* that " The thinking of the man who lives in primitive societies is based more on images than on abstract concepts."[1]

Starting from this statement and searching the mechanisms that led to the development of modern society, we can observe a detachment from the direct reality of the surrounding world and the evolution towards "a continuous abstraction of the real".[2] He also concludes that " the primitive individual attaches himself directly to the sensitive world, living it, while the civilized one detaches himself from the sensitive world, thinking it."[3]

In this evolutionary process, we can speak of *mentality* only since the 17th century, when it referred to the particular way of thinking and feeling of a people, of a certain group of individuals, starting from the notion of *mind*. It was not until the 18th century that *mentality's* position was strengthened by Voltaire's work - *Essay on Manners and Spirit of Nations.*[4]

" Mentality is the daughter of the 17th-century English psychology."[5] This definition belongs to Professor Alexandru Duțu who also stated that " mentality is the capital element of tensions and social conflicts."[6] This is certainly the driving force that leads to the division of social strata and a form of division within society, not necessarily negative. This is also the starting point where segmentation and grouping begin on a certain type of collective mind. At its core, however, remains the individual, and the history of mentalities does nothing but an evolutionary analysis of it, proposing " to reconstruct the man in his entirety, seeking to find out how he dressed and what he wrote, what he fed on and how he built the houses, what aspirations he had and how he behaved on the street."[7]

It is the whole history of mentalities that aims to rediscover the human personality "remaking the face of men from the past and, through this example, offering suggestions to today's man to find himself, to develop his capacities, to establish harmony in spiritual powers and in relations with *the other,* to become a personality."[8]

This approach, based on history, will lead to the grinding of the mentality of the individual and, consequently, of the group identity he belongs to. But it is the collective mind that will settle the relationship between the thinking of individuals in a community and the relationship with *the other;* this will generate tensions and future possible social conflicts. Although, according to the theory of Levinas, who promotes an ethical approach, alterity is different - but not opposed to *the other*. This " connection between Me and the Others, between Us and the Others is expressed through a complex system of alterations."[9] Boia, analyzing the archetypal structures, concludes that " the rejection of *the Other* (the class enemy in the

---

[1] Anton Dumitriu, *History of Logic,vol.1, (London: Abacus Press, 1977), 30*
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Voltaire, *Essay on Manners and Spirit of Nations, (Ulan Press, 2012)*
[5] Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților,* (București, Editura Univers, 1982), 5.
[6] Ibid., 13
[7] Ibid., 249
[8] Ibid., 249
[9] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului* (București: Humanitas, 2000), 32.

communist system, the biological being who is impure according to Nazi doctrine) and the cohesion of a community liberated from its undesirable elements also belong to the archetypal structures: the search for Unity and the dialectic of the relations between *Us* and *the Others."*[10]

The legitimacy of belonging to a particular community is also given by the theory of the origin of the individual, an intrinsic membership regarding the notion of *origin* within the community: "Any human group is recognized in its founding myths, which ensure its specificity in relation to others and gives it the guarantee of a certain permanence."[11] It is also the myth that allows access to a system of interpretation and an ethical code, introducing " in the universe and in people's lives a principle of order accorded to the needs and ideals of a given society."[12]

Starting from the mental discourse, Professor Duțu proposes a model of analysis of the identity of a cultural space, based on six criteria:

⇒ Analysis of dominant concepts and images within an identity space,

⇒ Analysis of the thought schemes that can be applied both to the members of society who have generated membership of a club, as well as to writers, artists, philosophers, historians who deal in their works with the themes, atmosphere and concerns of members of that identity space,

⇒ Analysis of structures, dialogue of structures in different cultural models, discovery of alterity,

⇒ Analysis of the formation of the mental climate, summarizing the important relationship between the created work and the collective mind,

⇒ Analysis of imaginary thinking, the problem it poses at the level of collective thinking and concerns translated into artistic production or literary work,

⇒ Analysis of the framework of cultural expression.

By summarizing this model of analysis, based on the game of alterations, we can state that it was the elite who, in British society, grouped out to create a recognizable identity space, around ideas that validated their thinking and the state of restlessness in relation to *others*, which generated principles adapted to ever-changing conditions, but which maintain their archetypal identity. Lucian Boia, referring to these identity spaces, made the following statement: " Aware that they are at the centre of creation and history, these powerful structures have developed highly ideologized architectural types of space, structured exclusively in relation to their own values."[13] These social architectural spaces draw very rigorous boundaries in the borderline of identity areas. This is where the rural world is also placed, the one that has long played the role of human resource generator for urban elites. In the 19th century, however, it reached the periphery of society, as Professor Alexandru Duțu stated:

" The total proclaimed superiority of the city over the village, the blind confidence in the virtues of the technique (considered capable of solving any human problem), the elimination from the field of study of issues not related to immediate social efficiency, considerably narrowed the message of the Lights (The Age of Enlightenment), as reflected by the concept of 'civilization', the fruit of humanistic thinking."[14]

---

[10] Ibid.
[11] Ibid., 33
[12] Ibid., 40
[13] Ibid., 122.
[14] Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților,* (București: Editura Univers, 1982), 102.

Against the background of such concerns within civil society, the evolutionary process has generated the emergence of identity forms based on accelerated and unilateral economic development. This phenomenon has led to the arising of models of identity construction of the cosmopolitan type, antagonistic to identity structures such as the *British clubs*. Despite the traditional, conservative mentality, macroeconomic evolution has, however, imposed a new form of multiculturalism and cultural diversity. The fast pace, dictated by economic interests, has led to the dismantling of the old principles of the identity space formed around the clubs, which remain traditionally linked to the principles that have generated them.

The notion of *space*, from a geographical area to the identity one, that *world* is viewed cosmically and demiurgically by Alexandre Koyre in *From the Closed World to the Infinite Universe:*

" Space, void space, is just 'nothing', a *non-ens.* Space, as such, neither *is* - how, indeed, could it *be* if it is nothing? - nor has it been created by God, who assuredly has created the world out of nothing, but did not start by creating 'nothing'. Space exists on account of the bodies; if there were no bodies, there would not be space. And if God should destroy the world, there would be no void space left behind. There would be simply *nothing*, just as there was *nothing* at all before God created the world."[15]

This approach that defines *nothingness* is repeated by Koyre from the perspective of Giordano Bruno's theories that " our world is not the universe, but only this *machina*, surrounded by an infinite number of other similar or analogous 'worlds' - the worlds of star- suns scattered in the etheric ocean of the sky."[16]

According to Descartes' theory, " the words *place* and *space* do not signify anything which differs *really* from the body that we say to be in some place, and denote only its magnitude, its figure and the manner in which it is situated among other bodies."[17]

However, this *world*, this *space* defined as *a vacuum*, as *nothingness* acquires, through the perspective of matter, a new meaning, because matter interpreted as the generator of new forms, has also led to the emergence of *creatures:*

" Indeed, there are creatures on our Earth so numerous and varied, endowed with numerous and different faculties, some of which are perhaps entirely unknown to us."[18]

In this evolutionary process, the space that associated with matter allowed the emergence of these *creatures* that began to differentiate at some point, creating, in turn, different stages and developments, inevitably leading to different divisions and hierarchies. Some of these *creatures* have evolved towards what today is part of the *human paradigm*; Geertz, following Descartes' model, connects the notion of *man* with that of an *individual*:

" Becoming human is becoming individual, and we become individual under the guidance of cultural patterns, historically created systems of meaning in terms of which we give form, order, point and direction to our lives."[19]

Continuing the analytical thread between *man* and *culture*, Geertz issues a postulate which he exposes in the form of a deductive reasoning, a kind of syllogism from which the third element is missing:

---

[15] Alexandre Koyre, *From the Closed World to the Infinite Universe,* (Johns Hopkins Press, 1957), 87.
[16] Ibid., 48.
[17] Ibid., 103.
[18] Ibid., 188.
[19] Ibid., 52.

" Without men, no culture, certainly; but equally, and more significantly, without culture, no men."[20]

Here is how, starting from *nothing*, we have come to matter, to man and individual, playing a demiurgic role, as a creator, in a process that, in addition to matter, also gives rise to the notion of *culture* as an indispensable condition in the evolutionary process.

From this philosophical and diachronic interpretation, with the evolution of the individual, *links* start to develop between them, those *vincula* that Culianu interprets admirably, following the model of Giordano Bruno from *La cena delle ceneri*[21], in his reference work - *Eros and Magic in the Renaissance. 1484.*[22] *The link of the links*, that *vinculum vinculorum* of Bruno's, which also appears in the work *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*[23] written by Frances Yates, seems, in our case, to be *culture*, and later on, the history of ideas or the history of thought.

But, how do we manage to materialize a thought, an idea, in order to be able to reach the notion of *culture* or *history*? Who has this endowment and power, who can generate this construction, this form, out of *nothingness*, out of *nothing*? How can we imagine this world, this space, only with individuals who would not have a way of connecting with each other, how can you go from singular to plural if you can't express what you think, what you believe in, how do you go from an individual to a society, to a crowd, to that plural who share the same principles and ideas if *the word* hadn't appeared? By word they are all bound, matter began to have a meaning and a form. Words have made sense, facilitating communication between individuals, and mental constructions can thus take shape and generate this palpable world. Arbitrarily and conventionally, words were given meaning, creating a world we live in through conventions and comparisons, as stated by the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein, a prominent personality of the philosophy of language. According to these meanings, words began to represent ideas, things, generating the new concept - *language*. In accordance with Paracelsus' theories, Agamben speaks of *the original signature* as an archetypal form of Lucian Boia's theory, which completes the meaning given by Wittgenstein, stating that " the original signature is the language", and "all things bear a sign that manifests itself and reveals its invisible qualities."[24]

This sign of things led to linguistic development and to a semantic variety, language being a mark of the cultural identity of individuals, not just the means of communication. The sign or signature originating in Agamben's theory bears the same meaning as the significant symbols in Geertz's conception:

" As our central nervous system - and most particularly its crowning curse and glory, the neocortex - grew up in great part in interaction with culture, it is incapable of directing our behaviour or organizing our experience without the guidance provided by systems of significant symbols."[25]

By means of words, individuals were able to create different languages, leading to different cultures, different beliefs and customs, but according to Geertz's theory, influenced by Lovejoy's thesis, words are meaningless when we refer to the nature of man:

---

[20] Ibid., 49.
[21] Giordano Bruno, *La cena delle ceneri*, (UK: Excelsior, 2012).
[22] Ioan Petru Culianu, *Eros and Magic in the Rennaisance.1484*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987).
[23] Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1964).
[24] Giorgio Agamben, *The Signature of All Things On Method*, (New York: Zone Books, 2009), 33.
[25] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, (New York: Basic Books, Inc. Publishers, 1973), 49.

" The great, vast variety of differences among men, in beliefs and values, in customs and institutions, both over time and from place to place, is essentially without significance in defining his nature."[26]

All these practices, beliefs, traditions and customs based on different ideas and interpretations, and expressed in different languages, have generated different cultures, different thoughts, different associative structures, different identity spaces, leading to a development of the mind at the level of the individual and the community. The development of society based on the interpretation of recognizable symbolism and its own logical meaning has generated progress in addressing the history of thought, the history of ideas, the theory and history of mentalities, promoting the concept of cultural identity.

A perspective on the analysis of the history of thought is addressed by Lovejoy, considered to be a pioneer in the field:

"The study of the history of thought, then, must still be pursued with an open and alert eye for the action of 'intellectual' processes in the narrower sense, processes in which - along with all the emotive factors, the blank, quasi-aesthetic likings for one or another type of concept or imagery or 'metaphysical pathos' and the biases due to personal or group interests - ideas manifest their own natural logic."[27]

In the same sense, analyzing the usefulness of the history of thought in generating explanations or solutions, Quentin Skinner states that "to demand from the history of thought a solution to our own is thus to commit not merely a methodological fallacy, but something like a moral error."[28]

It is also Lovejoy who returns to the role the history of ideas should play, in *The Study of the History of Ideas* published by Preston King in *The History of Ideas - An Introduction to Method*, arguing that "it is a part of the eventual task of the history of ideas to apply its own distinctive analytic method in the attempt to understand how new beliefs and intellectual fashions are introduced and diffused, to help to elucidate the psychological character of the processes by which changes in the vogue and influence of ideas have come about; to make clear, if possible, how conceptions dominant, or extensively prevalent, in one generation lose their hold upon men's minds and give place to others."[29]

Preston King also analyses the idea of the history of words mirroring the history of ideas, concluding that "it should be obvious that words, certainly, have a history. Otherwise, it would be difficult to suppose that etymology could constitute a possible subject of study."[30] However, "it is perhaps less obvious that ideas have a history"[31], too. Continuing the analysis, King states that "ideas, by contrast, although expressed through words, cannot be exhausted by someone fixed form of words. There are many different words and combinations of words which will express the same idea, whether in one language, or as in translations between different languages.

---

[26] Ibid., 35.

[27] Arthur O. Lovejoy, *Reflections on the History of Ideas,* in Journal of the History of Ideas, vol.1, (University of Pennsylvania Press, 1940), 22.

[28] Quentin Skinner, *Meaning and Understanding in the History of Ideas,* in History and Theory, vol.VIII, (Blackwell Publishing for Wesleyan University, 1969), 53.

[29] Preston King, *The History of Ideas - An Introduction to Method,* The Study of the History of Ideas, cap.VII, (New Jersey: Barnes and Noble Books, 1983), 194.

[30] Ibid.

[31] Ibid., 60.

Whereas words normally correspond exclusively to fixed symbols, ideas never correspond exclusively to particular words or arrangements of words."[32]

These analyses prove how extensive and profound the mechanism of studying the history of ideas is, the history of mentalities, even alteration, through words, languages and translations. These studies implicitly show how culture is the mark, the brand of a way of thinking, starting with the individual and going as far as the collective mind. Thinking, in general, considering any society, its evolution manifested by practices, rituals, beliefs, customs and traditions, up to philosophical movements, cultural institutions and manifestations of identity, comes to influence the desire of individuals to group into identity structures that will promote the same ideals and principles of value, becoming recognizable within that community and shared by all its members.

A legitimate question arises: what has favored the emergence of this form of identity called *club* and why in the UK and not elsewhere? What favored the club's appearance in the UK? Undoubtedly, there were several factors that contributed to the emergence of this form of associative structure, of social grouping.

One of the main factors is the conceptual tradition through the early approach of notions such as *mind* and *mentality*, both being, as we have seen, the basis of the modern concept of the theory of mentality.

Another factor is represented by the economic growth, its evolution and development, an essential element in the progress of British society as a whole and, particularly, regarding social classes. With the industrial revolution, new social classes emerge which will contribute to the development of society and to a faster evolution of the diversification of concerns in society. In this respect, the UK is becoming a world leader in the development of several industries. Related to this, there is a desire to display an elitist culture, based on the power of traditions, a conservatism meant to protect the British spirit and display the values that have led to progress. From here, it was only a step to the development of *the club* as an associative structure. The concept of *club*, however, appears earlier than that of *mentality*, although the latter will lead to the consolidation of the cultural identity in the modern form that we encounter today.

Societies constantly imagine their own global representations, ideas, images around which they establish an identity, perceive their own divisions, legitimize themselves, develop formative models for their members, and symbolically designate enemies. From here, *the other* represents a community or a person presented deformed through the filter of the imaginary what we perceive is its image, which is simultaneously part of reality and fiction. The need for labelling only reinforces this. The image appears as a result of a significant distance between two cultural realities. Therefore, we can say that the image, the imaginary, represents the only knowledge and structuring of the world, despite the references to an objective, scientific logic, the unknown space or identity being filled by our imagination. As Lucian Boia concluded, "the imaginary, even if it draws its blood from the depths of mentalities, is clearly distinguished by certain particular traits. Unlike the somewhat abstract configuration of mentalities, the imaginary involves a whole collection of *sensitive images*. It asserts itself as *another reality*, combined with tangible reality, but no less real than this."[33] This imaginary phenomenon was also the generator of *another reality* in terms of *the club* as an area inaccessible *to others* who did not belong to that community, who could not co-validate it.

---

[32] Ibid.

[33] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, (București: Humanitas, 2000), 39.

Against the background of such concerns within civil society, the evolutionary process has generated the emergence of identity forms based on accelerated and unilateral economic development. This phenomenon has led to the arising of models of identity construction of the cosmopolitan type, antagonistic to identity structures such as the British clubs. Despite the traditional, conservative mentality, macroeconomic evolution has, however, imposed a new form of multiculturalism and cultural diversity. The fast pace, dictated by economic interests, has led to the dismantling of the old principles of identity, formed and developed around the clubs, which remain traditionally linked to the principles that have generated them.

The trend of contemporary society, based on the expansion of communication technologies, on labour migration and on the export of cultural industries, has led to the destabilization of borders and the erosion of the brand of certain nations, transforming, from the inside, the constructions of identity towards a general process of globalization. Cultural flow has been stimulated by this phenomenon, leading to cultural diversity and multiculturalism. Social movements and coalitions against global market hegemony are emerging. At the same time, society is beginning to confront a neo-liberal trend dictated by globalization and oriented towards the economic market: economic neo-liberalism, which negatively influences cultural identity. Literary works take a stand against the trend of economic and cultural globalization, a major landmark in this respect being *Empire*[34], the reference point of contemporary radical thinking, expressed by Michael Hart and Antonio Negri. The authors comment on concepts such as postmodernism, postcolonialism and autonomism, synthesizing them and overlapping them with theories of Marxism, anarchism, and trade unionism. A key element of their literary work is the connection between two essential notions of the new imperialist vision - the lack of territorial limitation and the idea of cultural identity, dominated by the macroeconomic interests of the contemporary world.

The production of the new cultural identity tends not to be limited to territoriality in the sense of 'deterritorialization' approached by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their work *Capitalism and Schizophrenia*[35], where schizophrenia plays a positive role, a stimulating factor in broadening the boundaries of identity space by the pragmatic proliferation of the concepts with which it operates, leading to the dissolution of the link between culture and place, in the sense of territory, thus resulting in a limitation, a diminution of the meaning of space and territory.

The non-territorialization of space can, however, result in a lack of specification, nomination, and confirmation of the resulting identity form. The dichotomy between *inner* and *outer* space concerning *history*, seen as time, leads to the idea that the notion of *contemporary epoch* in the new Empire has no limits, thus becoming unlimited as space. Postmodern capitalist production eliminates its own valence of *outside* within the new Empire because modern dialectics change the notions of *outside* or *inside* as space, with the new game of the paradigm 'hybridity and artificiality'. Time, in accordance with space, are consequently seen as generators of a process of elimination of *outside* and *inside* because of the sovereign character of the Empire in the new understanding, leading to the idea of non-spatiality. The Empire, by the power it holds, is 'everywhere' and 'nowhere', appearing as a uniform space in which cultural identity has melted into a form of globalization, bearing new dimensions, which tend to change the meaning of cultural diversity into a non-identarian manifestation, but extending the boundaries of certain cultural institutions into a new form of cosmopolitanism. The deterritorialization of the old

[34] Michael Hart and Antonio Negri, *Empire*, (Harvard University Press, 2001)
[35] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Capitalism and Schizophrenia*, (Penguin Books, 1972).

cultural identity allows the spread of this new form of *universal community*, where globalization plays the role of the contributory vector of the new cultural identity, based on the cultural diversity of the new Empire, leading also to an identity universalization dictated by the dependence on the economic power, imposed in the new structure, which is dominated by a form of managerial centrism.

From this perspective, there is a danger that can generate an identity deadlock, starting with the legitimate question "Where is here?" - the new structure generating possible confusing forms by simulating old identities superimposed on the new forms of identification or generating a hybrid form of globalized personality: the result is the *global citizenship* that manifests itself in a boundless space. The point of a new geographical storage space of circulating humanity arises, a depository space of new identities generated by the flows that drive humanity into the new Empire, with cities taking over the depository feature of spirituality. This form of mass distribution contributes to the new directions of destinies marked by geographical mythologies, but also imbued with the hope of freeing from the sufferings generated by the new movement. The condition of release may also be linked to the acquisition of the status of *global citizenship* as part of a political programme for the globalised crowd.

An individual, as part of such a crowd, should be able to decide whether, where and when to settle in an area where he can manifest his identity within the *Empire*, having the right to control his own decisions. The *new proletariat*, as it is called by Hart and Negri, cannot be classified as ‘a new working class’, because, according to this concept, the proletariat is defined as belonging to that category whose work is part of the capitalist exploitation system, depersonalized and without a certain cultural identity. The income this individual makes, becomes a citizen's income and plays the role of social income since the whole society holds the status of *citizen of the Empire*, in which he toils for the benefit of capitalism.

The analysis of mental discourse, as a model of analysis and of scientific research, leads to a conclusion with sarcastic valences. This form of evolution of the cultural identity space presented by Hart and Negri is totally opposite to the cultural institution of *the club*. The social trend within *Empire* changes the atmosphere of British clubs into this perspective of globalization, of a multicultural space that loses its cultural identity, and transforms individuals into characters with no identity. It was a human typology that *the club* created, a typology recognisable through gestures, activities, identification, and co-validation ceremonies of the cultural area. This symbolic training space played the role of a melting pot where fundamental values were initiated, decanted, and then shaped into a form leading to creating a new community that may represent the keystone to support the further development of the whole society. Without real values that share the same ideals, considering cultural institutions as a basis for starting and developing it, civil society loses its targets, becomes meaningless, in fact, it loses its national cultural identity.

Quoting the British journalist Harry Wallop who, in his article entitled *The Most Exclusive Clubs in Britain*, published in *The Telegraph* on 29 October 2008, we may conclude that these clubs "helped forming the personality of the British nation."

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio. *The Signature of All Things - On Method.* New York : Zone Books, 2009.

- Boia, Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. Bucureşti: Humanitas, 2000.
- Bruno, Giordano. *La cena delle ceneri*. UK: Excelsior, 2012.
- Clark, Peter. *British Clubs and Societies,1580-1800: The Origins of an Associational World*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Culianu, Ioan Petru. *Eros and magic in the Renaissance.1484.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- Darwin, Bernard. *British Clubs.* London: Collins, 1943.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Capitalism and Schizophrenia.* Penguin Books, 1972.
- Descartes, Rene. *Meditations and Other Metaphysical Writings.* Penguin Classics, 1999.
- Dumitriu, Anton, *History of Logic*, vol.1. London: Abacus Press, 1977.
- Duţu, Alexandru. *Literatura comparată și istoria mentalităților.* București: Editura Univers,1982.
- Escott, T.H.S. *Club Makers and Club Members.* London: T. Fisher Unwin, 1914.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973.
- Girtin, Tom. *The Abominable Clubman.* London: Hutchinson, 1964.
- Graves, Charles. *Leather Armchairs: The Chivas Regal Book of London Clubs.* London: Cassell, 1963.
- Hart, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2001.
- Irimia, Mihaela. *The Stimulating Difference.* București: Editura Universității București, 1995.
- King, Preston. *The History of Ideas – An Introduction to Method.* The Study of the History of Ideas. cap. VII, New Jersey: Barnes and Noble Books, 1983.
- Koyre, Alexandre. *From the Closed World to the Infinite Universe.* Johns Hopkins Press, 1957.
- Lejeune, Anthony. *The Gentlemen's Clubs of London.* London: MacDonald and Jane's, 1979.
- Levinas, Emmanuel. *Între noi. Încercare de a-l găsi pe Celălalt.* Bucureşti: Ed. All, 2000**.**
- Lovejoy, Arthur O. *Reflections on the History of Ideas.* In Journal of the History of Ideas, vol.I. University of Pennsylvania Press,1940.
- Skinner, Quentin. *Meaning and Understanding in the History of Ideas.* In History and Theory, vol.VIII. Blackwell Publishing for Wesleyan University, 1969.
- Voltaire, *Essay on Manners and Spirit of Nations*. Ulan Press, 2012.
- Ward, Paul. *Britishness since 1870*. Routledge, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Caietul albastru.* Bucureşti: Humanitas, 2005.
- Yates, Frances, A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition.* London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

À LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ DANS LA REVUE `L'AMI DES ENFANTS`

Maria-Nicoleta Ciocian
Assist. PhD, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:Children's stories were born in certain political, economic and cultural circumstances and have been interpreted in accordance with the epoch's social preoccupations.
This study analyses some children's texts, which were published in the Amicul Copiilor (L'ami des enfants – The Children's Friend) magazine. They keep alive the meaning and national identity of a nation. Childhood books describe birthplaces, thus contributing to a profound understanding of their national and cultural identities. We highlight the extent to which children's literature contributes to the search for a national identity, to the promotion of such an identity and to the support of a continuous dialogue with the social and cultural textuality.

Keywords: Children's stories, national identity, social and cultural textuality

Literatura, ea însăși o „lume imaginară" (Adrian Marino), dezvăluie idealuri ale unei epoci, obiceiuri, credințe, comportamente sociale, înregistrează sensibilități colective, poate deveni pagină de istorie, are valoare de document.

Literatura pentru copii este și ea o reflecție fidelă a unei societăți, un probar de specific național, de diversitate culturală și de contemporaneitate, un martor al epocii, un foarte elocvent fragment de istorie și o inepuizabilă rezervă a trecutului. Alături de educarea gustului pentru frumos, literatura îl formează civic și etic pe copil, surprinde aspecte ale psihologiei colective.

Lectura atentă a textelor pentru copii permite identificarea comportamentelor sociale ale unei epoci și a reprezentărilor identității naționale în funcție de realitățile politice. Elementele care definesc identitatea națională permit și observarea continuităților și rupturilor între diferitele perioade istorice. Manualele școlare pentru ciclul primar, și nu numai, arată ordonarea conținutului lecturilor în jurul unor eroi naționali. În efortul de a lărgi perspectiva asupra istoriei și a literaturii, de a privi identitatea națională în contexte mai ample, apte să furnizeze o înțelegere mai detaliată a unei situații, ne oprim asupra analizei unui segment de literatură pentru copii – prima revistă literară românească pentru copii, circumscriind și funcția simbolică pe care o exercită în epocă câteva texte publicate în această revistă.

Prin analiza unor elemente ale presei literare pentru copii din secolul al XIX-lea, vom surprinde existența vie a unei „conștiințe naționale românești", iar interogațiile colective pe marginea propriei identități nu fac decât să confere consistență acestei conștiințe și identități naționale. Identitatea națională include cunoașterea dimensiunilor de diferențiere a unui grup național de alt grup național. Analiza și interpretarea de text rămân, pe parcursul lucrării, principalele tehnici utilizate în atingerea obiectivelor propuse.

Nu ne oprim, în studiul de față, asupra copilăriei, asupra copilului și asupra modelelor educaționale ale secolului al XIX-lea[1] și nici asupra accepțiunilor conceptului de „literatură pentru copii", socotindu-l, pe acesta din urmă, de valoare literară asemeni literaturii propriu-zise, chiar dacă este destinată unui public țintă cu deprinderi speciale de lectură.

Ipoteza lucrării constă în aserțiunea că procesele istorice modifică configurația textelor pentru copii. Poveștile pentru copii se reproduc din generație în generație în funcție de variabilele contextului istoric.

Demersul nostru analitic se bazează pe câteva texte pentru copii din prima revistă românească pentru copii[2] - *Amicul copiilor*, revistă fondată de Bogdan Petriceicu Haşdeu și apărută în 1 aprilie 1891. Este prima revistă pentru copii cu viață editorială mai lungă (încetează să mai apară la 15 martie 1895). Revista a apărut inițial bilunar, apoi lunar, iar în paginile ei se regăsesc rubrici de basme prelucrate, șarade, curiozități istorice (de pildă *Indianii – jocul și danțul indianilor din America*), poeme, benzi desenate, rubrici de jocuri educative și „de distracție" (deslegări), ghicitori, ș.a., adică tradiții, mituri etnice și lingvistice, „spiritul locului", toate traduse în așa-numitul „specific național".

Revista conține povestiri și povești adaptate, care dau seama de articularea identității românești într-o perioadă istorică în care Transilvania se afla sub ocupație austro-ungară. Textele revistei schițează harta tensiunilor interne a acelei perioade și subliniază transformările istoriei noastre politice și culturale.

„Problema identității naționale și a «descoperirii» trăsăturilor care îi dau conținut se pune aici cu o acuitate nemaiîntâlnită în alte zone ale spațiului românesc, datorită statutului de inferioritate politică al românilor ardeleni, a tensiunilor inter-etnice și a disputei acerbe cu celelalte națiuni concurente"[3]. Direcțiunea revistei (Z. C. Arbure și V. Crăsnescu) circumscrie premisele unei bune literaturi pentru copii - „Pentru a corespunde cerințelor lumei culte, de la literatura bună pentru copii se cere, după părerea noastră, ca dânsa, în istorie, să dea cetitorilor săi pilde temeinice pentru a dezvolta în inima copiilor *iubire pentru patrie, iubire pentru neamul său, iubire pentru omenirea întreagă*, din care face parte integrantă orice neam"[4]. De asemenea, „în scrierile privitoare la istoria României am căutat și vom căuta a sădi în inima micului micului nostru cetitor *adevărata dragoste de țară, stima și recunoștința pentru țăranul român*, acest uriaș martir pe umerii căruia se reazimă trecutul, prezentul și viitorul țării românești"[5].

În primul număr din al IV-lea an de existență a revistei, în Preambulul „Din partea direcțiunei revistei" se dau justificări ale motivelor apariției și menținerii revistei: „Acum trei ani, noi – directorii acestei reviste – mâhniți a vedea pe copiii români lipsiți cu desăvârșire de literatura pentru vârsta lor, mâhniți mai cu seamă de faptul cert, că copiii români sunt siliți sau a se mărgini cu cărțile scrise în limbile franceză și germană sau, dacă nu cunosc alte limbi, să citească vreun ziar politic cu descrierea crimelor și romanțelor sale – am luat hotărârea *de a crea* o revistă pentru copii, menită a umplea acest gol"[6]. Tot direcțiunea revistei menționează că s-au

---

[1] În prima jumătate a secolului al XIX-lea „relațiile părinți-copii au devenit mai distante și mai formale, urmând ca în a doua jumătate a secolului al XIX-lea să triumfe viziunea conform căreia copilăria nu este doar un stadiu separat al vieții, ci cel mai bun dintre stadii" – Daniel Gicu, *Fetiță inocentă sau seducătoare fatală? O istorie a Scufiței Roșii*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Cartier, chișinău, 2013, p. 91.

[2] Prima revistă pentru copii din România s-a numit *Amicul copiilor – revistă științifică și literară*, apărută la Slatina, în octombrie 1885, dar a avut o viață editorială foarte scurtă – doar 2 apariții.

[3] Sorin Mitu, *Geneza identității naționale la românii ardeleni*, Humanitas, București, 1997, p. 10.

[4] *Din partea direcțiunei revistei* în *Amicul copiilor*, nr. 1, anul IV, București, aprilie 1894, p. 2.

[5] Ibidem.

[6] *Amicul copiilor*, nr. 1, anul IV, București, aprilie 1894, p. 1.

abonat la revistă 800 de familii şi că „românii din Transilvania şi Bucovina încetul cu încetul au înlocuit revistele pentru copii germane şi maghiare, la care până acum au fost siliţi să recurgă, cu revista noastră”[7]. Se întrevede intenţia unei literaturi care să reflecte întocmai realitatea istorică a acelei perioade.

Surprindem, în acest studiu, universul sensibilităţii ţărăneşti tradiţionale, contactele cu „celălalt” şi imaginea de sine a românilor transilvăneni în perioada dominaţiei austro-ungare.

În al doilea număr al revistei din 1894, o poveste tristă – *Mitică* – conţine elemente care definesc identitatea noastră naţională: crucea hristică, simbolul răstignirii[8], un cântec de leagăn care conţine numele domnitorului Ştefan cel Mare:

„Nani-nani, puiul meu,
Fericite-ar Dumnezeu!
Sa fii oacheş şi frumos
Ca un soare luminos.

Nani-nani cu mama
Că mama te-a descânta
Să te faci un viteaz mare
Ca Domnul Ştefan cel Mare.
Să fii verde la resboi,
Să scapi ţara de nevoi!”[9]

sau dileme ale copilului privind sărăcia ţăranilor români din acea perioadă:

„ – Numai de ce, unchiule... de ce... în ţară la noi, unde e aşa de frumos... ţăranii sunt aşa de săraci?... Oare nu se poate ca toţi oamenii să fie bogaţi?

- Asta nu se poate! Răspunsei eu încurcat, privind nedumerit pe băiat. [...]
- Şi pentru ce nu se poate? Urmă băiatul a mă întreba.
- Pe cât mi-a fost cu putinţă, i-am explicat groaznicul «pentru ce», şi apoi zisei:
- Vei învăţa, vei citi cărţi, şi atunci vei afla tot.
- Da, da, unchiule, zise atunci cu foc Mitică, am să învăţ mult, mult, am să citesc toate cărţile din lume, şi voi afla ce trebuie făcut ca ţăranii noştri să nu fie săraci, ca toţi copiii să aibă ce mânca...Nu-i aşa, unchiule? [...]

De atunci, adeseori am mai vorbit noi împreună despre traiul ţăranilor noştri, despre mizeria lor, despre ignoranţa lor şi datoriile oamenilor cu carte, de a lucra pentru a veni în ajutorul poporului nostru de la ţară.”[10] Aici e vorba despre o situaţie particulară a majorităţii, despre prezentarea destinului populaţiei majoritare care nu se articulează nicidecum agresiv-minimalizator faţă de minorităţi.

Sorin Mitu socoteşte că cea mai evidentă trăsătură a românilor ardeleni la începutul epocii moderne este reprezentată de „tendinţa de a se configura într-o manieră concurenţială, ca replică vehementă la imaginile ostile ale observatorilor străini”[11].

---

[7] Ibidem.

[8] „Odăiţa în care s-a născut Mitică era cufundată în tăcere. Numai lângă o icoană, a lui Cristos, restignit pe cruce ardea o candelă, care lumina iătăcelul” – *Mitică* în *Amicul copiilor*, no. 2, anul IV, Bucureşti, maiu 1894, p. 33. Menţionăm că citatele reproduce din revistele pentru copii sunt redate într-o ortografie uşor modernizată, pentru fluidizarea lecturii.

[9] Ididem, p. 35.

[10] Ibidem, pp. 36-37.

[11] Sorin Mitu, *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni,* ed. cit., p. 26.

Românul e mândru că aparține unei națiuni străvechi, că sensibilitatea sa se sprijină pe trecut[12].

Povestirea *Studentul* descrie greutățile familiilor din provincie[13] și a tinerilor care înțeleg că „fără carte, pentru un om sărac, viața e foarte grea”[14]. Tinerii aveau un singur dor: „acela de a scăpa de mizerie, pentru ca apoi să-și poată jertfi viața pentru binele obștesc, pentru țara lor, pentru poporul român”[15]. Tinerii săraci[16] ai acestei povestiri erau dornici de „a învăța carte”, de a absolvi Medicina[17]. Ei „priveau știința nu ca un mijloc de a aduna capital, ci ca un mijloc de a deveni folositori celor cari trăiesc în mijlocul ignoranței, muncind de dimineața până în seară și cu sudoarea muncii lor întreținând statul român, iar cu sângele lor apărând patria de năvala străinului”[18]. - Foarte relevante rânduri pentru reflecția privitoare la geneza identității naționale a românilor în perioada istorică de care ne ocupăm. Iată sensul atribuit muncii într-o societate românească asuprită și în condițiile social-politice și economice date. „Mult poate un doctor cinstit în țara noastră, ziceau tinerii. Mult poate dânsul să facă, pentru a ajuta pe țăranul român de a deveni la rândul său un adevărat om, iar nu o simplă vită de jug”[19]. Finalul textului aduce

---

„Însăși realitatea românească, așa cum era ea, fie în ipostază istorică, fie în cea a strictei actualități, este descrisă și analizată în primul rând de către acei observatori alogeni, care construiesc în acest fel prima schemă de referință a unei imagini de sine încă inexistente” – Ibidem, p. 26.

[12] Vorbind despre „patriotismul american”, Ion Bogdan Lefter socotește că aceștia sunt patrioți, doar că „într-un sens al cuvântului puțintel diferit de cel așa-zicând «clasic»[…]; americanul nu împărtășește cu compatrioții săi valori «specifiste», purtătoare de vechi simbolistici, participând, în schimb, la un larg consens asupra regulilor contemporane ale jocului. Se simte cetățean al unei societăți liberale, în care regulile de toți acceptate (excepție făcând doar infractorii!) chiar funcționează, drepturile fiecărui individ sunt garantate și oamenii își respectă reciproc felurile foarte diferite de a fi. Astfel înțeles, patriotismul încetează să fie un dat acceptat pasiv, moștenit, inculcat, în ultimă instanță opresiv, căpătând o dominantă activă: americanul optează pentru a fi astfel și e mândru că aparține comunității guvernate de atari valori consensuale, esențialmente morale. Fiind ceea ce este, nu se aliniază, ci se emancipează. Dacă există vreun mit fondator al acestui patriotism față de o patrie multietnică și multiculturală, el este cel al descătușării, al libertății împărtășite”. Prin urmare, „ceva destul de ciudat pentru europeni, în ochii cărora simbolurile naționale își mențin o gravitate mai greu compatibilă cu utilizări banale, «frivole»; și de-a dreptul incomprehensibil pentru români sau pentru alte popoare trecute prin dictaturi care le-au obligat să înghită nesfârșite ritualuri patriotice puse în scenă în scopuri propagandistice” – Ion Bogdan Lefter, „Mitul libertății” în *Opinia veche (Opinia studențească)*, anul XXX, nr. 114, 20-6 octombrie 2001, p. 13 (în grupajul *Patriotismul american*).

[13] „Tata lui Mitică era un funcționar sărac, care primea o mică leafă, ce abia ajungea pentru întreținerea unei familii compuse din cinci copii, din cari Mitică era cel mai mare. [...] Mitică vedea mereu pe tatăl său preocupat de a găsi mijloace pentru existența familiei, mereu posomorât și întristat, deoarece toate sforțările sale nu ajungeau la scopul țintit; vedea asemenea Mitică și lacrimilei mamei, care nu știa ce este odihna, care muncea ziulica întreagă, îngrijind de casă, făcând bucate, cârpind rufăria și cosând la haine pentru copii. Lipsurile și bolile o prefăcură într-o umbră (**imaginea femeii marcate de stigmatul social** – s. n.) – toate acestea le observa bine Mitică și de timpuriu învățase a se gândi la toate ce vedea și auzea ca copil sărac” – *Studentul* în *Amicul copiilor*, nr. 6, anul II, București, septembrie 1892, p. 185.

[14] *Studentul* în *Amicul copiilor*, nr. 6, anul II, București, septembrie 1892, p. 24.

[15] *Studentul* în *Amicul copiilor*, nr. 7, anul II, București, octombrie 1892, p. 225.

[16] „Când alți copii, cari trăiau în avuție și nu vedeau în jurul lor nici lacrimi, nici sărăcie, nu se gândeau decât la jocuri și plăceri, Mitică înțelegea deja că, fără carte, viața e foarte grea, că un om neștiutor anevoie găsește de lucru și că fără școală dânsul va avea să sufere poate chiar mai mult decât a suferit în viață bietul său tată. Mitică știa bine că tatăl său era un om harnic, bun părinte și, cu toate astea, cu chiu cu vai agonisea hrana pentru sine și familia sa; pricina neizbândei unui om ca tatăl său nu era altceva decât faptul că dânsul era un om fără carte, că nu știa alt meșteșug decât a transcrie niște hârtii în cancelarie unde era copist. Convins de acest adevăr, Mitică era cuprins de dorul de a învăța carte” – *Studentul* în *Amicul copiilor*, nr. 6, anul II, București, septembrie 1892, p. 185.

[17] „Sunt decis a învăța carte, a mă face doctor în medicină. Când voi isprăvi, atunci cel puțin voi putea să vă ajut [pe părinți], să fac ca la bătrânețile voastre să fiți mângâiați și să n-aveți lipsă de tot ce vă trebuie” – Ibidem, p. 189.

[18] Ibidem, p. 227.

[19] *Studentul* în *Amicul copiilor*, nr. 7, anul II, București, octombrie 1892, p. 227.

speranța unui viitor mai bun: „Ultima seară, înainte de a se despărți, se întruniră. Tinerii conversară lung despre ceea ce voiau să facă, ce au să dreagă și cum își vor croi viața. Din această convorbire a ieșit că toți trei sunt decișii a se folosi de știința pe care au studiat-o nu numai pentru folosul lor personal, ci și pentru interesul obștesc, pentru binele tării în care s-au născut, pentru binele poporului din care fac parte”[20]. Semnificativă este aici „împletirea dintre destinul individual marcat de nefericire al românului și soarta colectivă a națiunii”[21].

Pe de altă parte, carențele culturale ar fi responsabile și de neîmplinirile politice. Și textele pentru copii atestă răspândirea imaginii românilor ca asupriți, dar într-o altă nuanță decât o fac celelalte texte ale vremii. Laitmotivul neștiinței și al sărăciei în care se zbat românii apare, în aceste texte pentru copii, aproape obsesiv și se ascunde sub morala „Ai carte, ai parte!” care străbate mare parte din aceste texte. Tabloul grăitor al acestei situații e zugrăvit, în povestirea analizată, ca fiind și motiv de neîmplinire politică – o dimensiune negativă a imaginii de sine românească.

Paginile revistei conțin și capitole din *Don-Chichote de la Mance sau Cavalerul de Tristă Figură*, titlu care adaugă și „prelucrat după Cervantes pentru copiii români”[22]. Legat de acest op, numărul anterior al revistei conține și un „Avis” al redacției care anunță: „În numărul viitor al revistei se va începe tipărirea frumosului romanț al lui Sarvantes: Don-Chihot din Lamancea, viteazul leilor. Acest op clasic este prelucrat dinadins pentru copiii români. Romanțul va fi frumos ilustrat” (Redacția)[23].

În continuare, vom sublinia diferențele dintre versiunea lui Cervantes și partea de text „prelucrat pentru copiii români” din *Amicul copiilor*. Dacă versiunea originală, „neprelucrată” în vreun alt scop, îl menționează pe don Quijote ca împătimit cititor de cărți cavalerești pentru „a se face cavaler rătăcitor și a porni în lumea largă, cu armele și calul lui, ca să caute aventuri și să pună în lucrare tot ce citise el că săvârșeau cavalerii rătăcitori, îndreptând tot soiul de injustiții și aruncându-se în prilejuri și primejdii, prin care, duse la bun sfârșit, să dobândească nume și faimă veșnice”[24], incipitul „romanțului prelucrat pentru copiii români” ni-l prezintă pe Chichote ca cititor nu pentru faima proprie, ci „pentru binele obștesc”, pentru „a se îngriji de aproapele său”[25].

„- Da, acești oameni, despre cari am citit, au fost niște adevărați cavaleri, își zicea Chichote. Acești oameni au trăit nu pentru burțile lor, ci pentru binele obștesc. Orfanii, cei slabi, cei nenorociți, femeile, copiii – toți găseau în ei pe apărătorii lor, și de aceea, tocmai ei au devenit fala omenirii...Iar acum?...Ce vedem?! Fieștecare trăiește pentru sine, fără a se îngriji de aproapele său; la fiecare pas dai peste nedreptate, fiecare palmă de pământ e udată cu sânge nevinovat și nimeni nu se ridică pentru apărarea nenorociților, nimeni nu face fapte mărețe”[26].

Don Quijote și-a făurit, se pare, un spațiu de securitate imaginar din care nu dorește să iasă; nu vrea să știe pierit cavalerismul, pentru că „ce vor deveni toți nenorociții și cei asupriți,

---

[20] Ibidem, p. 228.
[21] Sorin Mitu, *Geneza identității naționale la românii ardeleni*, ed. cit., p. 174.
[22] *Amicul copiilor*, no. 7, anul IV, București, octombrie 1894, p. 193.
[23] *Amicul copiilor*, no. 6, anul IV, București, septembrie 1894, p. 192.
[24] „Bietul de el, se și închipuia încoronat, prin vitejia brațului său, cel puțin împărat al Trebizondei ; și așa, cu asemenea gânduri atât de plaăcute, purtat de puternica desfătare pe care și-o găsea în ele, dădu zor să-și ducă la îndeplinire ceea ce-și dorea” – Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol I, traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, cu un studiu introductiv de Martin de Riquer – membru al Academiei Regale Spaniole, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 34.
[25] *Amicul copiilor*, no. 7, anul IV, București, octombrie 1894, p. 193.
[26] Ibidem, pp. 193-194.

dacă nu vor mai exista cavaleri?! Cine, dacă nu aceşti nebuni, precum îi numeşte lumea, vor lupta pentru cei slabi?"[27]. El se imaginează „cavaler pribeag, precum au fost cavalerii despre care se scrie în romanţe, el va pleca în lume, servind tuturor cauzelor drepte, el va imita pe acei cavaleri care au trăit pentru a face bine"[28].

„Pasiunea lui Chichote pentru romanţuri"[29] poate fi tradusă prin imboldul spre luminare, specifică nu imaginarului colectiv, ci intelectualilor ardeleni din acea perioadă. Lipsa generală de zel pentru iniţiativele culturale ale poporului în genere sunt specifice perioadei de care ne ocupăm, iar intelectualii ardeleni vor arunca vina pentru aceste nerealizări pe întreaga societate românească. „Pentru a satisface pasiunea sa pentru romanţuri, el vindea câte o bucăţică din moşie şi pe banii primiţi cumpăra mereu la cărţi. Bătrâna slujnică se supăra foc, preotul satului îl dojenea, arătându-i că face prostii, dar Chichote nu asculta pe nimeni şi cumpăra câte un nou romanţ despre Roland sau viteazul Rodrigo. La urma urmelor, toţi îl lăsară în pace"[30].

De asemenea, cavalerul avea nevoie de un cal şi de o doamnă a sa. În versiunea lui Cervantes, doamna era „o tănără ţărancă, tare plăcută la chip, de care fusese cândva îndrăgostit, deşi, ea niciodată nu ştiuse şi nu bănuise"[31], iar în *Amicul copiilor*, doamna era „o ţărăncuţă din satul vecin, o fată sănătoasă, bine croită, cu mâinile pline de bătături din cauza muncii grele de câmp"[32].

În textul adaptat pentru copiii români, variabilele vieţii personale a protagonistului sunt diferite de cele din textul original şi depind de contextul istoric. Această decantare a textului prin oglinda realităţilor istorice dă seama de o posibilă regândire a valorilor existenţiale fundamentale şi, poate, de o încercare viitoare de convieţuire în universalitate.

Dovezi clare că „imaginea de sine se configurează la românii din Transilvania sub presiunea ameninţării permanente resimţite din partea celuilalt"[33]. Iar „reflexul colectiv de apărare în faţa acestei spaime şi sfidări perpetue favorizează cristalizarea unei auto-percepţii originale, care tinde să îşi confecţioneze cu multă febrilitate mituri compensatorii, spaţii de securitate mental-imaginare, menite să protejeze în plan simbolic identitatea ameninţată şi orgoliul naţional ultragiat"[34].

Nu socotim a fi vorba despre un exemplu de incomprehensiune vis-à-vis de compatrioţii noştri şi nici de un multiculturalism care obligă la coexistenţa în diversitate, ci de un exemplu nefericit de experimentare a acestei coexistenţe în diversitate. Nu ideile comune contează, ci diferenţa specifică a „celuilalt". Iată dovada: revista dezvăluie că „în scrierile de beletristică am căutat şi căutăm a dezvolta în sufletul cititorului idealul pentru bine – simţiminte altruiste"[35].

Tot direcţiunea revistei menţionează, în acel preambul din primul număr al anului IV al revistei, de care am mai pomenit, că în revistă se vor mai tipări „*Tartaren din Tarascon* de

---

[27] Ibidem, p. 194.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem.
[31] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, ed. cit., p. 38.
[32] *Amicul copiilor*, no. 7, anul IV, Bucureşti, octombrie 1894, p. 195.
[33] Sorin Mitu, *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni*, Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 10.
[34] Ibidem.
[35] *Din partea direcţiunei revistei* în *Amicul copiilor*, nr.1, anul IV, Bucureşti, aprilie, 1894, p. 2.
„În scrierile de ştiinţă am căutat să interesăm pe cetitor în a studia natura şi legile sale, a-i da idei adevărate despre toate lucrurile care ne înconjoară. Iată, pe scurt, programul nostru în trăsăturile sale generale" – Ibidem.

Alfons Daudet, prelucrat pentru copii, *Robinson Crusoe* prelucrat și trei romane ale lui Dickens, prelucrate pentru copii”[36].

Sorin Mitu e de părere că membrii comunității românești din Transilvania erau „animați de interese și tipuri de solidaritate cât se poate de diverse: de la cele naționale, trecând prin cele politice, confesionale și sociale, până la obișnuitele interese de grup sau personale, urmărite cu tot «egoismul» individualist, profund omenesc, pe care marja de libertate, constrângerile și limitele vremii îl puteau lăsa să se manifeste”[37].

Textele de care ne-am ocupat ilustrează convingător ideea că românii ardeleni, chiar dacă suferă și îndură cu bărbăție orice privațiune, vor să depășească și vor depăși condiția la care sunt supuși. Revista, prin textele publicate, își onorează scopul – educația omului pentru binele tuturor națiunilor și a românilor împreună cu ele.

ANEXE – Revista *Amicul Copiilor*

[36] *Amicul copiilor*, nr. 1, anul IV, București, aprilie 1894, p. 2.
[37] Sorin Mitu, *Geneza identității naționale la românii ardeleni*, ed. cit., p. 132.

LA MANCE

...vârlit la o depărtare ca de 10 metri.
...Văzând ce s'a întêm-
...ți să

270009
386

REVISTA PENTRU COPII

AMICUL COPIILOR

Anul: I.
№ 2.

BUCUREȘCI

B.J

Directorĭ:
Z. C. ARBURE, ST. BASARABEANU.
Colaboratorĭ:
B. P. Hasdeŭ, Elisée Reclus, Th. Speranță, Al. Vlahută, Ion Gherea, Elena Proca, Z. Arbure, Tdcar, etc.

SUMAR:

Cocorii de *D. M. Safĭr*
Pendula de *I. Paoli*
Fluerul fermecat de *I. Cujbă*
Kenu de *X.*
Ce se petrece într'un furnicar *E.*
Rêndunica de *Z.*
Fraţiĭ Lupu.
Pisoiul.
Scorpionul de camfor.
Ouêle de Paşcĭ.
Şaradă şi probleme.

Bibl. Univ. Cluj
Nr. 782 1921

CONDIȚIUNILE DE ABONAMENT

Se abonează pentru Revista **„Amicul Copiilor"** la administrația revistei **Strada Berzei No. 59**, la d-nu Zamfir C. Arbure, Stabilimentul grafic I. V. Socecŭ.

Abonamente pentru jumătate an se refusă.

PREȚUL ABONAMENTULUI

pe anul 1893

Pentru un an	10 Lei.
In Transilvania	4 fiorini.
In Bucovina	4 fiorini.
Macedonia	8 Lei.

Abonații **noi** se folosesc cu dreptul de a face achiziționea Vol. I (anul întâi) al revistei, adaogând la prețul abonamentului încă 6 lei 50 bani, iar pentru Vol. II numai lei 6.

Prevenim onor. public ca să se grăbească a se folosi cu această scădere de oare-ce administrația nu posedă de cât *un număr restrâns de volume din anul întâiŭ și al doilea.*

APARE O DATA PE LUNĂ

AMICUL COPIILOR

Nr. 7. BUCUREȘTI, APRILIE 1893 *Anul III.*

MADEMOISELLE MAUSSADE

par

JULIE HASDEU

— Suite et fin —

XVII

Une seconde maussade

Les années s'écoulaient, lentement, paisiblement; on vivait très bien au château de même qu'au village.

Les enfants d'Elise grandissaient; l'aîné, Louis, devenu un grand bébé de six ans, pétillait d'intelligence; Eugénie, âgée de cinq, était le portrait de sa mère. Elise riait, en la voyant toujours boudant, toujours maussade; mais Marc disait avec un grand sérieux:

– Il faut qu'elle se corrige, sans quoi je ne l'aimerai pas.

– Oh! ne dis pas cela, mon ami. Si tu m'avais connue dans mon enfance! J'étais pis qu'elle!

– Si tu étais à présent comme l'est Eugénie, certes, tu ne serais pas ma femme, Elise.

– Ah! tu as raison, oui; il faut qu'elle se corrige... Paule, Paule, je t'en prie, aide-moi à corriger ma pauvre Eugénie! Veux-tu? Tu m'as corrigée, moi; corrige-la aussi.

– J'espère pouvoir la corriger, ma chère amie, si tu veux me laisser faire toute seule; veux-tu?

– Oh! non, je ne veux pas; je veux t'aider aussi, moi; je ne veux pas t'abandonner ma fille! Je l'aime mieux que les

DOMNIȘOARA URSUZA

de

JULIA HASDEU

— Fine —

XVII

O a doua ursuză.

Anii se strâcoară încet și liniștit, bună pace în castel și în sat.

Copiii Elisei se făceaŭ mărișori; cel mai mare, Ludovic, un copilandru de șase ani, scânteia de inteligență; Eugenia, de cinci ani, era portretul mă-sei. Văzând'o tot-d'a-una posacă, Elisa rîdea, dar Marc îl observă cu multă seriositate:

– Copilul trebuĭ să se îndrepteze, căci altfel eŭ nu'l voiŭ iubi.

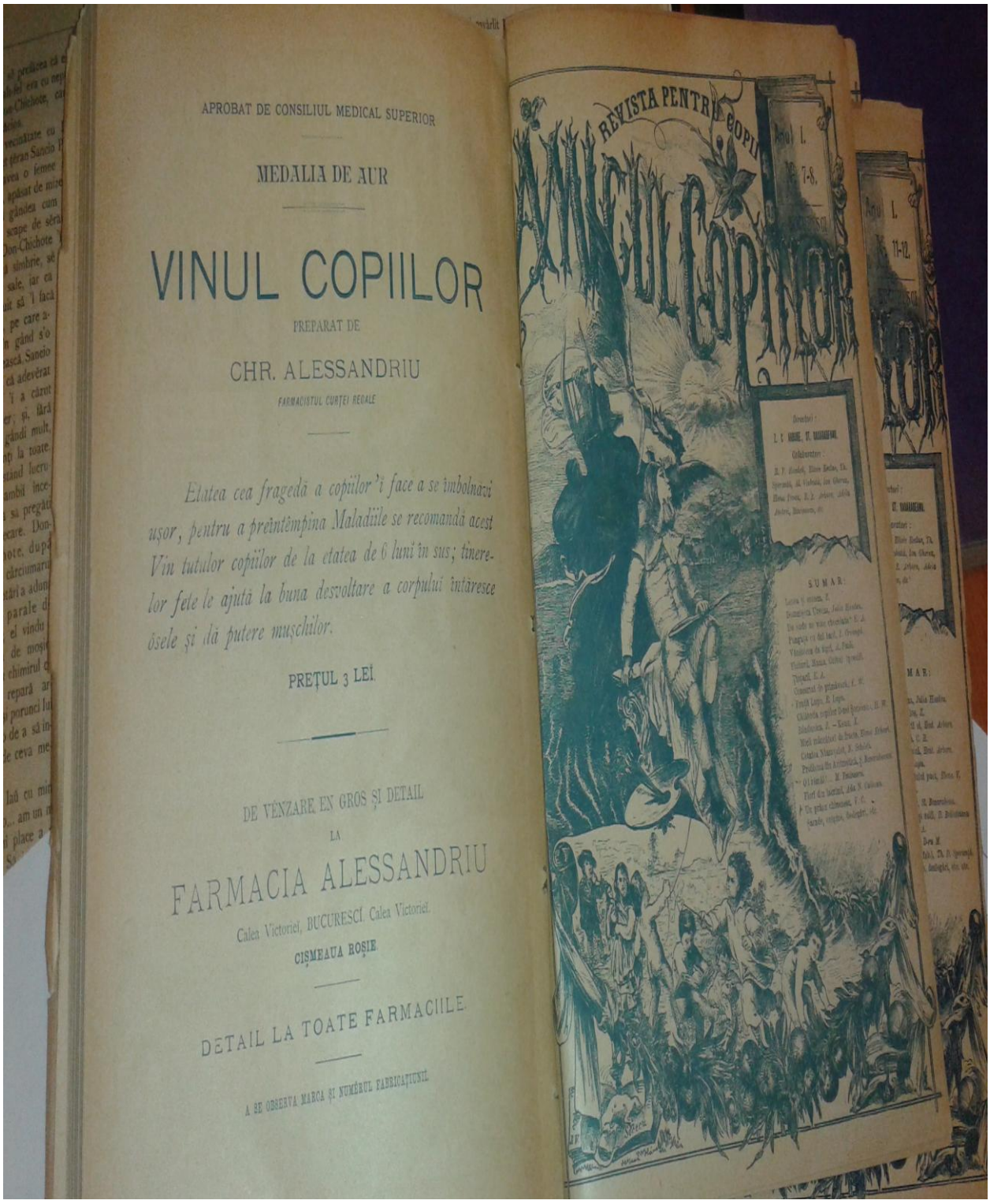
– O! nu vorbi așa, dragul meŭ. Dacă m'ai fi cunoscut pe mine în copilăriă! Eram mai rea de cât dânsa.

– Dacă ai fi și acuma ca Eugenia, negreșit că n'ai fi nevasta mea, Eliso.

– A! tu ai dreptate; da, eu trebuĭ să se îndrepteze... Paule, Paulo, te rog, ajută-mă a îndrepta pe sărmana Eugenia! Așa e? Tu m'ai îndreptat pe mine, îndreptéz'o și pe dînsa.

– Sper că o voiŭ putea îndrepta, scumpa mea amică, dacă tu nu te vei amesteca de loc; vrei așa?

– O, nu; nu pociŭ; și eŭ vreŭ să te ajut; nu vreŭ să'ți daŭ pe fiica mea de tot, eŭ o iubesc mai bine de cât orî-cine.



APROBAT DE CONSILIUL MEDICAL SUPERIOR

MEDALIA DE AUR

VINUL COPIILOR

PREPARAT DE

CHR. ALESSANDRIU

FARMACISTUL CURȚEI REGALE

Etatea cea fragedă a copiilor 'i face a se îmbolnăvi uşor, pentru a preîntêmpina Maladiile se recomandă acest Vin tutulor copiilor de la etatea de 6 luni în sus; tinerelor fete le ajută la buna desvoltare a corpului întăresce ösele şi dă putere muşchilor.

PREȚUL 3 LEI.

DE VÊNZARE EN GROS ŞI DETAIL

LA

FARMACIA ALESSANDRIU

Calea Victoriei, BUCUREŞCI Calea Victoriei.

CIŞMEAUA ROŞIE.

DETAIL LA TOATE FARMACIILE.

A SE OBSERVA MARCA ŞI NUMĂRUL FABRICAȚIUNII.

REVISTA PENTRU COPII

AMICUL COPIILOR

Anul I. 7-8.

Anul I. 11-12.

SUMAR:

APARE DE DOUĂ ORI PE LUNĂ

AMICUL COPIILOR

No. 2. BUCUREŞTI, 15 APRILIE 1891 *Anul I.*

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA,

Compuesto por Miguel de Cervantes Saauedra.

DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.

Año, 1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

EL INGENIOSO HIDALGO

DON QUIJOTE

DE LA MANCHA,

POR

MIGUEL DE CERVÁNTES SAAVEDRA.

TOMO QUINTO.

PARIS,

DAUBY, RUE DU COQ, N° 9,
Y THOU. BARROIS, QUAI VOLTAIRE, N° 11.
1825.

OUĂ PENTRU PAŞTĬ ŞI COLORAŢIUNEA LOR

Modul de a prepara într'un mod artistic cadourĭ de sĕrbătorile Sf. Paştĭ este urmatorul:

Oue de găină saŭ raţă se spală bine şi se fierb tare; după acésta se răcesc într'un grad de a le putea ţine în mână; recĭ nu se pot colora, căcĭ colórea se scurge şi murdăreşte oul.

Desemnul I. Presintă p'un engles turcit din Constantinopole: sĕ desemnéză cu colórea négră preparată prin ajutorul unĕĭ pensule. Fesul să face dintr'o cârpă roşie şi se lipeşce cu gumi-arabic.

Desemnul II. Presintă p'un frances care

pĕr roşcat, nasul şi ochelarĭ să fac din hârtie şi se llpesc. Blana guleruluĭ dintr'o bucată de piele de urs.

Desemnul III. Presintă p'un negru din Dahomey (Africa). Se desemnéză cu negru, dinţi albĭ. Pĕrul se face din lână négră, care sĕ lipesce cu gumi, cercĕĭ din hârtie aurită.

Desemnul IV. Presintă p'un biet nenorocit, care sufere de durerea de masele. Batista cu care e legat să face dintr'o cârpuliţă, ca să nu alunece, sĕ lipesce. Peruca se face din pĕr

BIBLIOGRAPHY

Cărți

1. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, vol I, traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, cu un studiu introductiv de Martin de Riquer – membru al Academiei Regale Spaniole, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.
2. Crupa, Adrian, *Identitate și alteritate în cultura tradițională: realitatea tradițională*, Editura Tehnopress, Iași, 2011.
3. Gicu, Daniel, *Fetiță inocentă sau seducătoare fatală? O istorie a Scufiței Roșii*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Cartier, Chișinău, 2013.

4. Keith, Hitchins, *Conştiinţa naţională şi acţiune politică la românii din Transilvania*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
5. Lefter, Ion Bogdan, „Mitul libertății” în *Opinia veche (Opinia studențească)*, anul XXX, nr. 114, 20-6 octombrie 2001.
6. Mitu, Sorin, *Geneza identității naționale la românii ardeleni*, Humanitas, București, 1997.
7. Idem, *Building identities in Transylvania: a comparative approach*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2014.

Reviste

8. *Amicul copiilor*, nr. 1, anul IV, București, aprilie 1894.
9. *Amicul copiilor*, no. 6, anul IV, București, septembrie 1894.
10. *Amicul copiilor*, no. 7, anul IV, București, octombrie 1894.

HOMO POLITICUS IN CONTEMPORARY PROSE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Galina Aniţoi

Scientific Researcher, PhD, „Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chişinău, Republic of Moldova

Abstract: The transition to a well-established democratic regime in the Republic of Moldova continues to be another topic on the agenda. The literary reflection of this socio-political phenomenon is manifested especially in the structure of the artistic character. We identify in our Romanian prose a vast and varied gallery of characters representing human destinies of the transition period. This article offers a literary analysis for one of the multiple hypostases in which the character of the transition appears – homo politicus. Some works are discussed: Avionul mirosea a peşte by Nicolae Popa, Sex & Perestroika by Constantin Cheianu, Cartea nomazilor din B. by Val Butnaru, Dama de cupă by Iulian Ciocan, Maria (nu) există by Iulian Fruntaşu.

Keywords: transition, democracy, Romanian literature, the character of the transition, homo politicus

În majoritatea ţărilor din Europa Centrală şi de Est, după cum am menţionat în alte rânduri, tranziţia postcomunistă a însemnat cu adevărat „construirea unei societăţi moderne, care să ofere oamenilor condiţiile unei vieţi prospere, securitate socială şi relaţii bazate pe valorile şi normele convieţuirii şi cooperării umane, (…) condiţii de viaţă tot mai civilizate" (Hoffman, 2000, p. 34), ceea ce nu se poate afirma şi despre Republica Moldova, unde lucrurile s-au abătut de la un făgaş al normalităţii. Inconsecvenţele în promovarea reformelor democratice s-au soldat, la noi, cu o creştere a sărăciei şi a nemulţumirilor în masă, cu discreditarea valorilor morale, cu neîncrederea populaţiei în instituţiile statale, căci, în fond, cei aflaţi la cârma statului, majoritatea reprezentanţi ai vechii nomenclaturi, sunt mai mult puşi pe căpătuială, urmărindu-şi propriile interese meschine. Cu părere de rău, în Republica Moldova clasa politică nu a reuşit să identifice obiectivele, soluţiile şi strategiile care ar fi putut diminua şocul tranziţiei, ar fi asigurat bunul mers spre o democraţie autentică şi ar fi pus bazele unei vieţi prospere pentru întreaga societate. După cum remarcă savantul Valeriu Capcelea, „în urma acestei tranziţii s-a constituit o oligarhie economică, care a pervertit puterea politică a poporului şi a întors-o împotriva lui însuşi, transformând politicul în marfă şi reducându-l la reflexele de masă. Astfel, am reuşit «să edificăm» o societate unde politicul este redus la economic, libertatea la consum, sfera bunurilor publice la sfera intereselor private, justiţia la inegalitatea generalizată sub numele de «legi ale pieţei», unde principiile şi valorile democraţiei liberale s-au transformat în nişte paravane care ascund interese egoiste a unor sau altor grupuri de interese sau partide politice" (Capcelea, 2012, p. 9).

Prin actanţii/agenţii săi, politicul trece în literatură, configurând una dintre ipostazele în care se înfăţişează personajul tranziţiei în proza românească din Republica Moldova.

În cele ce urmează, ne vom referi la romanele *Avionul mirosea a peşte* (2008) de Nicolae Popa, *Sex & Perestroika* (2009) de Constantin Cheianu, *Cartea nomazilor din B.* (2010) de Val

Butnaru, *Dama de cupă* (2018) de Iulian Ciocan și textul de proză scurtă *Maria (nu) există* (2022) de Iulian Fruntașu.

Ancorate, prin subiectele pe care le tratează, în realitatea postsovietică basarabeană, toate lucrările menționate, deși cele semnate de Iulian Fruntașu și Iulian Ciocan au apărut la o distanță de luat în considerare față de celelalte trei, transmit, pe un ton amar, un singur mesaj: stagnarea în tranziție. Se propune, astfel, o dezbatere prin mijloacele literaturii asupra „cauzelor și efectelor evoluției dezolante a reformelor sociale, politice, economice în contextul basarabean" (Tofan, 2009, p. 90). Or, în societatea noastră de la căderea comunismului și pe parcursul a câtorva decenii de tranziție de la un regim autoritar la unul democratic nu s-a schimbat aproape nimic. Dimpotrivă, toate au mers, cum declară, deprimat, personajul-narator din romanul lui Constantin Cheianu, „din prost în mai prost", „toate au luat-o razna" (Cheianu, 2010, p. 243). Această stare de lucruri a fost generată de faptul că noua „elită" politică a țării s-a constituit din politicieni care prin acțiunile lor „s-au dovedit a fi, în realitate, o adunătură de oameni care pun în prim-plan interesele egoiste, individuale și de grup și nu le pasă de interesele țării, a majorității populației. Acționând prin prisma intereselor personale, politicienii uită de misiunea lor fundamentală – de a realiza reforme" (Capcelea, 2012, p. 167), întru a asigura bunăstarea țării și a cetățenilor ei.

De menționat că în *Sex & Perestroika* politicianul nu este o prezență activă, care ar purta haina unei figuri centrale. Tipul acestuia este conturat, deși indirect, dar foarte pregnant, în tușe sarcastice și dezaprobatoare, de către personajul-narator. „O râgâială" (Cheianu, 2010, p. 205), „frumoșii mincinoși ai neamului", „palavragii solemni" (*ibidem*, p. 219) sunt doar câteva dintre calificativele acide de care face uz autorul pentru a construi imaginea politicianului/„aleșilor poporului", reprezentat/ți prin „foștii nomenclaturiști", „noii parveniți", „hoți și afaceriști" (i*bidem*, p. 243), suficiente însă pentru a lăsa se înțeleagă că idealurile mișcării de emancipare națională, atât de promițătoare în debutul tranziției postsovietice și care au coagulat în jurul lor toate spiritele însetate de libertate și de dorința unei vieți mai bune, au fost compromise de politicul viciat, deformat, alienant. Deviind de la „sensul său originar de preocupare de binele public prin mijloacele puterii" (Plămădeală, 2020, p. 87-99), „elita" conducătoare postcomunistă a știut să manipuleze în mod cinic încrederea și năzuințele mulțimii pe care a hrănit-o doar cu discursuri ideologice și sloganuri (care s-au dovedit a fi goale), în realitate îngrijindu-se doar de interesele-i egoiste și consolidarea propriei puteri politice. Sub masca personajului-narator al lui Constantin Cheianu descoperim, așa cum remarcă cercetătoarea Maria Șleahtițchi, pe unul dintre reprezentanții acelei generații de tineri care, la începutul anilor '90, „au crezut în idealul național" (Șleahtițchi, 2014, p. 214).

Tonul sarcastic, persiflant, amar al romanului îngroașă tușele și scoate în evidență viziunea autorului față de realitatea socială basarabeană a două decenii de tranziție. După prăbușirea imperiului URSS, generația *Perestroikăi* nu a avut parte de libertatea și prosperitatea râvnită din cauza guvernării de proastă calitate.

Și în romanul lui Val Butnaru, *Cartea nomazilor din B.*, politicianul și cei din anturajul său, în calitate de personaje literare principale, dar și episodice, se dezvăluie în toată abjecția lor, constituind, cum observă, pe bună dreptate, tot Maria Șleahtițchi, „imaginea unei lumi de pigmei" (*ibidem*, p. 221).

Romanul începe cu descrierea protagonistului: „Președintele se trezi mahmur. Aruncă o privire în oglindă și văzu ceea ce știa că o să vadă: o față buhăită cu pungi umflate, de un violet aprins sub ochi, chiar și semnul din naștere – pata neagră de pe frunte – devenise violet. Oftă din greu și simți cum din gură îi țâșni acreala zilei de ieri impregnată de aburii alcoolului de contrabandă" (Butnaru, 2010, p. 5). E portretul unui președinte băutor – al cărui prototip din

viața reală poate fi lesne recunoscut de către cititori –, amator de chefuri și aproape deloc preocupat de țară și poporul său. Orice fel de întrunire, încheiere de acorduri sau alte activități specifice înaltei instituții de stat, pe care acesta le organizează, sunt neapărat însoțite de o cupă de șampanie sau chiar de beții crâncene. Sala de Protocol a Palatului este nu numai locul unde se încheie toate aranjamentele, ci și cea care adăpostește toate orgiile „mizerabilei faune care se autointitulează «aleșii poporului»" (Beșleagă, 2010).

Pentru Președintele veșnic mahmur și plictisit, scârbit de bătrâna care protesta de o jumătate de an în scuarul de vizavi de Palat, cerând să-i fie eliberat fiul din detenție, motiv de mândrie este vesela de calitate și bunătățile care se servesc la masa rotundă din sala de Protocol. Întrunindu-se în după-amiaza unei zile cu toți consilierii săi pentru a sărbători un potențial succes legat de exportul de vinuri, „se grăbi să toarne votcă în păhărelele din sticlă subțire. Paharele în cauză erau ceva mai mult decât simple vase pentru băuturi mai tari, ele reprezentau o adevărată mândrie pentru instituție: finețea lor îi îmbia pe funcționarii epuizați de program la grele și îndelungi beții" (Butnaru, 2010, p. 8). Și ca sindrofia să fie pe cinste, nu au lipsit salamul, slănina și alte bucate tradiționale. Toate se înșiră așa, la repezeală, pe un ziar, ca între „ai casei". Pentru delegațiile din străinătate însă, masa rotundă din sala de Protocol a Palatului se umple cu feluri alese de bucate și băutură: „felii subțiri de pește roșu garnisite cu lămâi verzi; (…) găini umplute cu ficat de batog; sticle pântecoase cu vin de la baza militară; caşcaval mărunțit, împănat cu dungi subțiri de usturoi; vinete răsucite, legate cu fire de țelină, stropite cu sos picant (…), pârjoale din piept de curcan și impozantul tort Napoleon" (*ibidem*, p. 55).

Din lista integrală a personajelor romanului, întocmită de criticul literar Mircea V. Ciobanu, desprindem o serie de figuri care alcătuiesc suita Președintelui: Eleonora, purtătoare de cuvânt, apoi directoarea televiziunii, apoi…agentul de asigurări; Elefterie Lut, parlamentar; F.F. (= Feodos), consilier (intim); Solomon, consilierul (*de taină*, cum s-ar zice); Otilia Uritescu, tot consilier; Lucia, purtător de cuvânt (după Eleonora); Anghel Rota, zis Îngeru, fost consilier prezidențial; Kukuruz, consilier pe probleme economice; Leonte, consilierul glumeț, pacient la balamuc și deținut… permanent; Raul – liderul opoziției și viitorul confesor al Președintelui (Ciobanu, 2014, p. 150). Aceștia fac parte din aceeași tagmă a blazaților, parveniților, indivizilor fără scrupule, prinși în fel de fel de tertipuri, băgați în diverse intrigi, preocupați de înavuțire și funcții înalte de stat.

Condiția de bețiv și mare iubitor de agape – însușirea de bază a protagonistului romanului *Cartea nomazilor din B.*, Președintele Republicii – se dezvăluie și în secvența care relatează despre Ziua Vinului, considerată cea mai importantă sărbătoare națională a statului: „Era o amiază rece de octombrie zgribulit și, fiindcă Centrala termică s-a defectat, toată Capitala se adunase în Piață să se încălzească: doar o beție generală mai putea redresa situația. Șiruri lungi de butoaie au fost aliniate în fața clădirii Guvernului, în încăperile Biroului de permise al Parlamentului și chiar pe holurile Președinției. Era ziua în care oricine putea bea oricât și oriunde dorea: în stradă, în Piață sau în cele mai greu accesibile instituții de conducere ale Republicii" (Butnaru, 2010, p. 35).

Nu-i este străină nici plăcerea de a face baie de mulțime și a fi ovaționat de către aceasta: „flancat de Solomon și de Îngeru" Președintele trecea „de la un butoi la altul, aclamat de mulțimea recunoscătoare în timp ce degusta producția națională" (*ibidem*, p. 39).

Din fragmentul citat anterior transpare foarte subtil mesajul că „aleșii poporului" preferă să soluționeze problemele țării mai degrabă prin organizarea de beții generale, decât să-și pună la contribuție mintea și mandatul de încredere care li s-a oferit.

De notat că, spre deosebire de Constantin Cheianu, Val Butnaru este rezervat în atribuirea fără ocol a unor calificative negative personajelor sale. Repugnanța și dezaprobarea autorului față de acești autoproclamați stăpâni ai tuturor se deduc, după cum am arătat mai sus, din situațiile în care își plasează personajele, din comportamentul și gândurile lor. În acest sens, nu poate fi trecută cu vederea nici scena în care Președintele, într-un moment de împăcare cu Raul, liderul opoziției, are parte de o plimbare cu mașina zburătoare a acestuia: „Era (Președintele – n. n.) cu adevărat fericit, poate pentru prima dată în viața lui se simțea om împlinit, chiar atotputernic, și, ca un suzeran de care depind toți supușii lui, privi cu dispreț în jos, la oamenii mici și neînsemnați" (*ibidem*, p. 186). Autosuficient, infatuat, se simte plin de importanță, știindu-se deasupra oamenilor.

Romanul *Cartea nomazilor din B.* abundă în elemente de fantasmagoric, grotesc și suprarealism, care, ce-i drept, îi solicită cititorului un efort în plus de concentrare întru a putea urmări firul narativ și a-i descifra semnificațiile. Însă anume mixajul acesta de planuri, formând cadrul și atmosfera în care trăiesc și acționează personajele romanului, reprezintă tocmai acele „(i)realități" (Mircea V. Ciobanu) care sunt în măsură să scoată în vileag, până în cele mai pronunțate nuanțe, micimea clasei conducătoare a „Republicii".

În această ordine de idei, criticul literar Mircea V. Ciobanu remarcă intuiția autorului de a prezenta timpurile în felul în care ele se arată, afirmând: „așa ne sunt timpurile, așa ne sunt eroii" (Ciobanu, 2014, p. 148), afirmație la care subscriem în totalitate.

Și romanul *Dama de cupă* al lui Iulian Ciocan, roman a cărui acțiune se desfășoară tot „în spațiul tranziției interminabile" din Republica Moldova, aduce în prim-planul atenției un grup de personaje care se înscrie perfect în categoria tipologică pe care o analizăm în articolul de față.

În vizorul prozatorului se află, cu precădere, angajații Primăriei: Denis Cartof, primarul „cu nas mare și coroiat" (Ciocan, 2018, p. 12); Nistor Polobok, „cinovnicul pleșuv" (*ibidem*, p. 7), Șeful Direcției Arhitectură – Urbanism – Fond Funciar a Primăriei Chișinău; Adrian Cotețov „cel mucalit" (*ibidem*, p. 13), adjunctul lui Polobok. Episodic sunt pomeniți deputați din partidul de guvernare, dar și bărbatul robust cu aspirații de carieră în politică. În umbra tuturor stă Marele Oligarh, „gigantul politicii moldovenești" (*ibidem*, p. 199). Vom remarca în cazul dat onomastica personajelor care, indubitabil, trimite la figuri reale, concrete, recognoscibile din culisele politicului moldovenesc.

Toți funcționarii, în frunte cu edilul lor, sunt niște corupți până în măduva oaselor. Nistor Polobok, locuind într-un „castel faraonic" (*ibidem*, p. 8) din cartierul bogaților, este implicat în afaceri dubioase cu terenurile Primăriei, eliberând autorizații de construcții ilicite în schimbul a unor sume uriașe. Toate tranzacțiile se fac cu participarea adjunctului său, Adrian Cotețov, care are misiunea de a găsi modalitățile necesare „pentru deghizarea jecmănirii în afacere cinstită" (*ibidem*, p. 120). Mita care se percepe de la barosanii dornici de a-și construi ilegal diverse imobile se ridică la câteva mii de euro. Zilele în care are parte de asemenea chilipiruri sunt pentru Polobok cele mai reușite, căci transmiterea de șpagă este însoțită neapărat de „un chiolhan de pomină, cu lăutari și cocote" (*ibidem*, p. 7).

Faptul că în rezultatul gestului său infam va fi construită o benzinărie într-un colț de parc curat nu-l deranjează câtuși de puțin pe șeful Direcției Arhitectură – Urbanism – Fond Funciar, căci „într-o țară în care toți furau ca-n codru, banii au fost mereu pentru funcționarul chel un fir călăuzitor în viață" (*ibidem*, p. 13). Mai mult de atât, toate aceste matrapazlâcuri se făceau cu încuviințarea și sub acoperirea lui Dorin Cartof, căruia îi revenea partea leului din banii mulși de la afaceriști.

De menționat că prozatorul își focalizează atenția pe opoziția dintre clasa bogaților, reprezentată de viciații aflați la putere, funcționarii sau „cinovnicii", cum îi mai numește el însuși și pătura socială trăind la limita sărăciei, majoritară, dar fără să-i scape din vizor și pe „noii moldoveni parveniți care cred că totul se cumpără cu bani" (Pilchin). Discrepanța între aceste segmente sociale e la fel de mare ca și groapa care apare în sectorul Telecentru al Chișinăului, chiar în fața casei lui Nistor Polobok.

Din cauza misterioasei gropi – simbolizând „locul în care se adună tot răul tranziției moldovenești" (Ciocan, 2018, p. 101) –, care se extinde cu fiecare zi, foarte multă lume rămâne fără locuințe. Sinistrații au fost cazați, până la 1 septembrie, în incinta unei școli. Doar că nimeni din cei sus-puși nu se grăbește să le ofere o mână de ajutor. Disperați și revoltați, oamenii se adunară în fața Primăriei, scandând furioși „Vrem case normale!", „Primăria hoților!", „Unu-doi, unu-doi, Primăria la gunoi!" (*ibidem*, p. 133). Dar comunicarea între „aleșii poporului" și mulțimea de rând devine imposibilă, deoarece oamenii de stat, funcționarii, avizi de putere, aroganți și lipsiți de orice bun-simț îi tratează cu dispreț și umilință pe cei care altădată i-au ajutat să acceadă în funcții. Primarul Denis Cartof și subalternul său, Adrian Cotețov strâmbă din nas la văzul mulțimii de afară: „(…) «Aici e Primărie sau depozit de legume? Eu ce sunt: primar sau birjar? De ce nu am cumpărat niște plase normale? De ce aruncăm banii oamenilor în vânt? Cine a comandat plasele astea ciuruite? Cine e deșteptul acesta?»

«O să aflu, dom' primar. Și o să vă spun. Dar, apropo de oameni… Ce facem cu proștii care strigă acum în fața Primăriei?»

«Ce să facem? Să-i ignorăm, firește! O să strige un pic și o să se ducă. N-am timp să stau de vorbă cu orice descreierat. Presupun că nici tu n-ai chef, nu?»

«Normal că n-am chef, dom' primar! Dar sunt acum mai mulți și mai agresivi. Auziți cum urlă? De parcă noi suntem de vină că groapa le-a distrus blocurile…», zise Adrian Cotețov, scărpinându-se abătut la ceafă.

Denis Cartof se ridică din fotoliu și aruncă o privire pe geam.

«Ai dreptate, sunt mai mulți acum… Imbecili nerecunoscători! I-am ajutat, i-am cazat în școli, le-am adus apă și mâncare… Și idioții ăștia mă înjură acum? Niște animale!», pufni primarul.

Și Adrian Cotețov se apropie de pervaz și se uitau amândoi acum, scârbiți, la gloata care se înfierbântase și profera blesteme" (*ibidem,* p. 133).

Ca și Constantin Cheianu, Iulian Ciocan recurge la calificative tăioase, caustice cu referire la personajele sale, pentru a le demasca și a scoate în evidență duplicitatea, impostura, demagogia. Primarul Denis Cartof este „țâfnos și corupt" (*ibidem,* p. 69), iar orașul pe care îl conduce îl consideră un „oraș împuțit". Cinovnicii sunt caracterizați drept „burțile îmbuibate de la Primărie" (*ibidem*, p. 157), deputatul e „fălcos", Marele Oligarh e „sforarul cu moacă de cimpanzeu" (*ibidem,* p. 148). Toți cei aflați la guvernare sunt „conducători mârșavi" (*ibidem,* p. 167), buni doar de „mișmașuri și porcării" (*ibidem,* p. 162).

Urmărind însă spectacolul absurdului care „se joacă" pe scena politicului moldovenesc, devine greu de imaginat cum s-ar putea scrie altfel. Lipsită de o viziune politică clară, așa-numita elită conducătoare a țării noastre s-a impus în toată această perioadă de la declararea Independenței doar prin demagogie, incompetență, corupție la scară largă și promovarea intereselor de cartel, reușind astfel „să compromită cu cinism politica, dar și eforturile de democratizare și modernizare a societății" (Fruntașu, 2019, p. 166). Se creează impresia că cei ajunși la putere par să uite de faptul că domeniul politicului este făcut pentru a servi cetățeanul.

Cadrul în care se fixează narațiunea lui Iulian Ciocan îl constituie același aliaj al grotescului și fantasmagoricului, cum se întâmplă în *Cartea nomazilor din B.* a lui Val Butnaru. Ambii prozatori fac uz de această strategie considerând-o cea mai adecvată pentru ilustrarea nuanțată, elocventă a (i)realităților unui „spațiu ciudat-miraculos" cum este Republica Moldova. Pentru că ceea ce a rezultat aici după căderea Uniunii Sovietice nu a fost instaurarea democrației și edificarea societății capitaliste, visul de aur al multor oameni sufocați de chingile unui regim totalitar. Parcursul tranzițional spre o viață mai bună a fost periclitat întâi de toate, fapt pe care l-am menționat cu altă ocazie, de către factorul politic defectuos, degrada(n)t care, prin acțiuni și comportamente depravate, a determinat lunecarea în derivă și a alimentat decăderea morală a societății. Tabloul actual al lumii basarabene în tranziție, „o lume fantasmagorică" (Ciocan, 2018, p. 133), e un amestec halucinant de contrarii: sărăcie și mizerie pentru unii *vs* lux și opulență pentru alții, o lume dominată de mentalitatea comunistă *vs* o lume dornică de libertate și valori democratice, mediocritate *vs* inteligență, grobianism *vs* politețe, josnicie *vs* demnitate etc. E ca într-un basm în care se întâmplă lucruri neverosimile, „bizare – inexplicabile – năucitoare" (*ibidem*, p. 125), lucruri, care în alte condiții, ar fi fost dificil de imaginat că se pot întâmpla. În spațiul tranziției interminabile însă, sugerează prozatorul, toate acestea s-au transformat în ingrediente firești ale vieții de zi cu zi. Iată de ce unuia dintre personajele romanului, profesorul de filozofie Ion Jizdan, un alter-ego al autorului, îi vine ideea să scrie „o carte despre infiltrarea imperceptibilă a miraculosului în realitatea postsovietică" (*ibidem*, p. 129), această îmbinare de contrarii fiind, de fapt, expresia unei realități dure, aplatizante, aberante, care spulberă orice vis și speranță la un trai mai bun.

Un alt personaj din *Dama de cupă* este bărbatul robust. E un personaj secundar, dar semnificativ în contextul developării politicului infect și a modului de accedere în politică într-un spațiu al absurdului. Adică, oricine își dorește să ducă o viață fără griji în R. Moldova își poate croi drum în politică. Odată ajunse în cohorta „micilor conducători ai tranziției" (*ibidem*, p. 198), asemenea specimene consideră că pot face aproape orice le poftește inima, inclusiv să folosească banii poporului după bunul lor plac: „În anii '90, în zorii tranziției interminabile, bărbatul robust a avut o revelație care l-a făcut să abandoneze bișnița: numai îmbrățișând politica poți avea o soartă aurită în Republica Moldova! (…) Iar după victoria răsunătoare a marelui partid în alegeri, bărbatul robust obținu o funcție importantă în Guvern, una care îi permitea să călătorească pe banii contribuabililor prin toată Europa! Acum, bărbatul robust huzurea și-și rezolva cu ușurință problemele personale! Ce minunat e să fii cocoțat în vârful unei partid învingător!" (*ibidem*, p. 176-177).

Romanul lui Iulian Ciocan este împânzit cu situații și întâmplări incredibile, toate expuse grotesc. E modalitatea prin care se scoate în evidență degringolada unei lumi degradate, dar și prin care se transmite ideea limpede conform căreia percepția politicului exclusiv ca „tărâm al opulenței" (*ibidem*, p. 178), de către cei care gestionează domeniul, reprezintă unul dintre principalii factori care alimentează răul tranziției moldovenești.

Povestirea *Maria (nu) există*, semnată de Iulian Fruntașu, se înscrie, de asemenea, în categoria textelor care denunță tarele politicului basarabean din cea mai recentă etapă a nesfârșitei tranziții spre democrație. Nimic nou în câmpul politic al țării noastre după trei decenii de la căderea regimului comunist, sugerează autorul. De-a lungul anilor, s-a perindat la cârma statului o mulțime de netrebnici, provenind din medii obscure: „Și au fost mulți ticăloși sărind din mizerii la cârma țării. Un Ghiță Pilat cât face – din traficant de țigări și hoți de proprietăți publice a ajuns în poziția de prim-ministru și putea face porcării la nivel înalt – bunăoară, să vândă ucrainenilor pământul țării de la Nistru, să-și bage coada în furtul miliardului de dolari din

sistemul bancar al țării, împreună cu oligarhii Abram Șorâc și Vlad Răuțescu, un fost proxenet – ăla în general a controlat, la un moment dat, toate instituțiile statului, din umbră. Dar cât face Socrate Platonescu, afaceristul notoriu în spațiul ex-sovietic, un Ostap Bender al tranziției noastre mizerabile! Tipul cumpăra cu hurta politicieni, procurori și judecători la lumina zilei, numindu-i pe oamenii simpli «imbecili amărâți»… Furtul miliardului a fost asistat, în prostia lui monumentală și criminală, de un alt premier, autodeclarat simplu, Bebi Fețescu (…) impotent și lipsit de profunzime, că de perseverență și caracter nici nu mai spun. (…) Președintele Vanea Dodoleț a pus capac la toate. Un gânsac mai mare chiar în comparație cu Ghiță Pilat, dacă este posibil de imaginat așa ceva!" (Fruntașu, 2022, p. 60-62)

După cum putem observa, avem de a face cu aceeași guvernare de proastă calitate, a cărei componență doar s-a completat cu noi parveniți și cretini, care îi repugnă cu desăvârșire autorului. Aceeași faună umană mizerabilă, mestecând „tartine cu pește roșu și caviar", care trăiește într-o lume paralelă în raport cu poporul pe care-l consideră prost și nemulțumit. Aceiași „șmecheri corupți, incompetenți și impotenți" preocupați de propria persoană, angajați în matrapazlâcuri și afaceri dubioase în gradul cel mai josnic posibil, chiar depășindu-i în porcării pe cei pe care i-au succedat.

Constatăm, totodată, că Iulian Fruntașu, în siajul lui Constantin Cheianu și Iulian Ciocan, nu-și refuză plăcerea de a schița portretele „aleșilor poporului" în culori apăsate, fără pic de menajare. Dar ceea ce se întâmplă în culisele politicul moldovenesc nu lasă loc de alt fel de descrieri/portretizări. Oripilați de fărădelegile demnitarilor degradați, „oamenii, pur și simplu, fugeau din țară, ca din calea ciumei, rata de emigrare crescând exponențial" (*ibidem*, p. 61).

Nu poate fi trecută cu vederea onomastica personajelor din narațiunea *Maria (nu) există*: Ghiță Pilat, Abram Șorâc, Vlad Răuțescu, Socrate Platonescu, Vanea Dodoleț, consemnând, în această ordine de idei, similitudinea cu romanul *Dama de cupă* a lui Iulian Ciocan. Singura componentă agreabilă în legătură cu acest „vernisaj dezolant de figuri politice care au dus în derivă R. Moldova" (Corcinschi, 2022) o reprezintă satisfacția cititorului de a le recunoaște prototipurile din realitatea imediată.

În cadrul galeriei de personaje care circumscrie tipologia politicianului/„aleșilor poporului", romanul lui Nicolae Popa, *Avionul mirosea a pește*, marchează o notă ușor distonantă prin chipul lui Filaret Loghin (unchiul protagonistului romanului, tânărul Mihai Loghin), ex-deputat din tabăra democraților, ajuns în elita conducătoare în primii ani ai Mișcării de eliberare națională, pe valul luptei pentru limba română și alfabetul latin.

Cu toate că e un personaj secundar, cu apariții episodice în cuprinsul narațiunii, îl găsim demn de atenție pentru că propune figura demnitarului care, în momentul când nu-și mai exercită mandatul, are un puseu de regret că el și colegii săi de guvernare au trădat idealurile și încrederea celor care i-au susținut majoritar prin voturile lor, aducându-i la putere. Prezentăm, în continuare, monologul integral al acestuia: „– Vai!-vai!-vai! învățătorii, medicii și bibliotecarii de la sate! Cum ne-am mai bătut noi joc de ei! Ce ticăloși suntem în fața lor, noi, toți ca unul, toți deputații democrați de pe atunci. Că doar ei, învățătorii, medicii și bibliotecarii de la sate s-au ridicat pentru noi, ne-au votat și ne-au făcut majoritari! S-au ridicat pentru limb-alfabet, pentru democrație, au măturat nomenclatura sovietică punând satele în mișcare de s-au adunat cu sutele de mii în Piața Marii Adunări Naționale să ne susțină cu icoane și să ne împodobească cu prosoape ca să mergem în parlament și să facem acolo legi și pentru ei. Și noi ce-am făcut? Vai!-vai!-vai! nu le-am dat nici câte-o șchioapă de pământ. Legea noastră despre «cota parte» nu i-a pus și pe ei în listă. Când a fost vorba de listă, noi i-am uitat. Ticluiam legea și nu-i vedeam. Votam legea și nici atunci nu-i vedeam. Orice pârlit de căruțaș, orice trântor care a târât și el sapa

la colhoz de la o umbră la alta, orice muiere leneșă cu câteva zile-muncă pe an au avut parte de câte-un hectar sau două de pământ și numai sărmanii învățători, medici și bibliotecari nu au avut parte de nimic. Și ce să facă ei acum cu copiii lor care au crescut mari? Cum și din ce să trăiască la țară ca să nu trebuiască să emigreze pentru o bucată de pâine? De ce-n mă-sa căruțașul și trântorul, și leneșa cutare din colhozul cutare astăzi au de unde lăsa moștenire copiilor câte o cotă de pământ, în timp ce învățătorul și medicul, și bibliotecarul se uită în ochii copiilor și nepoților lor și sunt nevoiți să strângă neputincioși din umeri, cerându-și scuze că au îmbrățișat o profesie atât de păcătoasă încât democrații de la Chișinău au socotit că nici nu merită și ei vreo șchioapă din pământul patriei! Vai!-vai!-vai! câți din acei învățători, medici și bibliotecari care au venit prin nouăzeci cu tricolorul la Chișinău ca să ne susțină și să ne aducă la putere, astăzi sunt nevoiți să lucreze cu ziua la copiii foștilor căruțași sau la foștii prășitori aproape analfabeți cărora, de fapt, nu le-a păsat niciodată de alfabet latin, limbă de stat, de tricolor sau parlament democratic, și nici acum nu le pasă, și dacă li s-ar cere ne-ar aduna tot ei pe toți foștii democrați de pe atunci să ne pună la zid în aceeași Piață a Marii Adunări Naționale! Vai!-vai!-vai! Vai nouă plouaților și democraților!" (Popa, 2008, p. 162-163)

E un fel de pocăință, de *mea culpa* întârziată a celui care conștientizează că poartă o bună parte din vină pentru „scârboșeniile prezentului" (Eugen Lungu). Un asemenea fenomen cotidianul tranziției mizerabile (încă) nu l-a înregistrat. Înclinăm să credem că, prin Filaret Loghin, scriitorul Nicolae Popa încearcă retușarea realității obiective în planul ficțiunii literare.

Suita de personaje analizate, reprezentând pe cei din clasa conducătoare, alcătuiește o lume aparte a „indivizilor dubioși" care țin cu tot dinadinsul să se afle în „vârful piramidei politice" (Sleahtițchi, 2014, p. 221) și de care, cu o expresie a lui Vitalie Ciobanu, „nu putem scăpa ca de o piază rea" (Ciobanu, 2010). Ilustrând „calitatea umană precară" (Fruntașu, 2019, p. 164) a aleșilor poporului care au compromis atât domeniul politicului, cât și bunul mers al tranziției spre democrație, personajele în cauză divulgă atitudinea critică a prozatorilor față de o lume promiscuă, lipsită de repere, trăind la limita dintre rezonabil și absurd.

BIBLIOGRAPHY

Beșleagă, Vladimir. Dincoacele și Dincoloul din noi. În: *Contrafort*. 2010, nr. 5-6 [online]. Disponibil: http://www.contrafort.md/numere/dincoacele-i-dincoloul-din-noi

Butnaru, Val. *Cartea nomazilor din B.*, București: RAO International Publishing Company, 2010.

Capcelea, Valeriu. *Tranziția moldovenească: fazele, elementele structurale, dimensiunile, paradoxurile, eșecurile și avatarurile ei*. Chișinău: Arc, 2012.

Cheianu, Constantin. *Sex & Perestroika*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Chișinău: Cartier, 2010.

Ciobanu, Mircea V. *Deziluziile necesare*. Chișinău: Arc, 2014.

Ciobanu, Vitalie. „Nomazii Basarabiei" – o poveste între grotesc și tragic. În: *Contrafort*, nr. 5-6 (185-186), mai-iunie, 2010 [online]. Disponibil: http://www.contrafort.md/numere/nomazii-basarabiei-o-poveste-ntre-grotesc-i-tragic

Ciocan, Iulian. *Dama de cupă*. Iași: Polirom, 2018.

Corcinschi, Nina. *Cu degetul pe trăgaci* [online]. Disponibil: https://revistavatra.org/2022/05/20/nina-corcinschi-cu-degetul-pe-tragaci/#more-9813

Fruntașu, Iulian. *Eseu asupra încremenirii. O istorie subiectivă a Republicii Moldova*. Chișinău: Cartier, 2019.

Fruntașu, Iulian. *Uneori trebuie să fii prost pentru a fi deștept*. Chișinău: Arc, 2022.

Hoffman, Oscar. Costurile sociale și (sau) costurile erorilor în procesul tranziției în România. În: *Revista Română de Sociologie*, Serie nouă. București, 2000, anul XI. nr. 1-2, p. 31-36.

Pilchin, Maria. *Halucinantele meandre ale tranziției basarabene într-un roman de Iulian Ciocan* [online]. Disponibil:https://www.poezie.ro/index.php/essay/14050289/Halucinantele_meandre_ale_tranzi%C8%9Biei_basarabene__%C3%AEntr-un_roman_de_Iulian_Ciocan

Plămădeală, Ion. Considerații privind conflictele culturale. În: *Philologia*. 2020, nr. 5-6, p. 87-99.

Popa, Nicolae. *Avionul mirosea a pește*. Chișinău: Arc, 2008.

Șleahtițchi, Maria. *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare*, Chișinău: Cartier, 2014.

Tofan, Alina. Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre *perestroika* la moldoveni. În: *Metaliteratură*, anul IX, nr. 5-6, 2009.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socioculturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu".

ELEMENTS OF CULTURAL HERITAGE: CEMETERIES. A TOPONYMIC ANALYSIS OF THEM

Iustina Nica (Burci)

Scientific Researcher II, PhD, "C.S. Nicolăescu-Plopşor" Scientific Research Institute, Romanian Academy, Craiova

Abstract: Toponymy has been in a complex relation with the history of a certain region, showing, in this partnership, persistent faithfulness. It does not precisely describe only the physical or the "psychical" characteristics of the relief, but it accurately captures the socio-economic or the administrative image of the area, the ethnical, religious, social categories, the relations of proprietorship or kinship and, more importantly, it introduces us to the people, the ones who "have lent" their names to some objects/constructions/places, which have become important geographic landmarks in the community life. Such noteworthy signposts are, especially in the life of the rural communities, the village cemeteries, places filled with significance from the identity, cultural, artistic or religious point of view. In the present article, there are to be analysed these denominations..

Keywords: toponymy, cemetery, urban, rural, structure.

Cimitirele reprezintă mult mai mult decât locul de odihnă al celor plecați dintre noi. Ele sunt, în același timp, obiecte ale patrimoniului material și cultural, unele dintre acestea reprezentând adevărate muzee în aer liber, care oferă informații importante despre evenimente istorice, despre evoluția artei de a împodobi pietrele funerare, prin diferite semne și simboluri menite să scoată în evidență diferențe și tendințe, despre viața socioeconomică a comunității, ori despre obiceiurile trecute și actuale în practica înmormântării. Totodată, conțin indicii și frânturi de viață personală, lansând peste timp provocarea de a descifra ceea ce se află dincolo de o inscripție funerară[1].

Despre istoria cimitirelor (la noi și aiurea) s-au publicat multe studii, care descriu evoluția acestora ca pe un proces de lungă durată și complexitate deosebită, pornind din cele mai vechi timpuri, când morții se țineau în apropierea celor vii, fiind îngropați în grădini sau, mai târziu, în curtea bisericilor. Treptat, din motive de securitate sanitară, spațiile funerare vor fi fost amenajate în afara localităților[2], distanțarea de biserică influențând și felul în care oamenii au început să privească noțiunea de mormânt. „Nu mai era o movilă cu o cruce simplă, a devenit o adevărată casă, însă nu una trecătoare ca orice lucru în viaţă, ci una eternă, locuinţa cea veşnică,

[1] O astfel de analiză întreprinde Daiana Felecan în articolul *„Emilia cândva Serbac" sau despre refuzul numelui* (apărut în „Numele și Numirea. Actele Conferinței internaționale de Onomastică. Ediția a III-a: Conventional / unconventional in onomastics", Oliviu Felecan editor, Cluj-Napoca, Editura Mega, Editura Argonaut, 2015, pp. 137-148), în care investighează din punct de vedere lexico-semantic și simbolic inscripția de pe una dintre crucile din cimitirul Bisericii „Sfânta Paraschiva" (1770) din comuna Deseşti, jud. Maramureș, lăcaș de cult aflat în Patrimoniul Mondial UNESCO: „Aci zac osemintele scumpei defuncte Emilia cândva Serbac, repausată în 1891 – 31 dec., în anul al 19-lea al etăţiei sale".

[2] Vezi Manole Brihuneț, *Cimitirele ortodoxe din Republica Moldova. Istorie. Arhitectură. Sculptură (secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, Chișinău, Cartdidact, 2019, p. 49.

prin urmare trebuia să fie bine făcută, rezistentă în timp şi, foarte important, să impună respect. Despărţirea de biserică a cimitirului a dus la dorinţa omului de a marca locul mormântului într-un mod mult mai grandios. Moartea a primit întotdeauna respectul celor vii, în ritualuri simbolice (ceremonialul înmormântării urmat de un şir de ceremonii la anumite perioade de timp) şi forme concrete manifestate prin însemnele funerare de la morminte”[3].

Modul în care oamenii au perceput moartea și maniera în care s-a concretizat practic acest lucru, în timp, la nivelul construcției monumentelor funerare, a făcut din cimitire adevărate cărți de vizită ale localităților, în care astăzi „se deschid în fața noastră morminte simple și sofisticate..., monumente și cruci funerare, inscripții mai vechi și mai noi, dominate de severitatea bisericii și clopotnița elansată. Au devenit cu timpul mărturii non-verbale și martori ai epocilor istorice, care, odată studiate, pot deschide filă cu filă istoricul localității și destinul oamenilor”[4].

Cimitirele fac parte, așadar, din patrimoniul cultural național și internațional, dacă avem în vedere faptul că a fost inițiată, la nivel european, o mișcare care promovează importanța lor „ca parte fundamentală a moștenirii umanității”[5]. În funcție de vechimea și de localizarea lor, regăsim în acest spațiu, al cimitirelor, „un intuitiv tablou istoric, etnografic şi demografic. El indică, sintetic, accidentele sociale şi istorice care au zdruncinat, la un anumit ceas al istoriei, existenţa comunităţilor umane, exploziile şi crizele demografice, migraţiile şi infiltrarea elementelor etnice alogene, precum şi gradul lor de asimilare biologică şi culturală. Practicile funerare atestate de arheologi încă din paleoliticul mijlociu au devenit din ce în ce mai complicate, oglindind îndeaproape evoluţia concepţiei oamenilor despre viaţă şi moarte”[6].

O serie de științe, precum arheologia[7], arhitectura, arta, etnografia, istoria, teologia, cercetând monumentele funerare pot scoate la lumină informații valoroase despre existența

---

[3] http://history.uaic.ro/wp-content/uploads/2016/03/rezumat-Lucrare-Doctorat-Creanga.pdf) (site accesat la data de 30.03.2023).

[4] Manole Brihuneț, *Spațiul socio-cultural al cimitirului: actualitatea cercetării și repere istoriografice*, în „Buletin științific. Revistă de etnografie, Științele Naturii și Muzeologie”, serie nouă, vol. 17 (30), Chișinău, 2012, p. 75.
Iată ce spunea şi Florin Simion Egner, referindu-se la cimitirul armenesc din Botoşani: „Dacă până la jumătatea secolului al XIX-lea negustorii armeni se mulţumeau cu pietre tombale la căpătâiul defuncţilor, odată cu creşterea puterii şi averii acestora, monumentele funerare armeneşti... au devenit adevărate simboluri ale puterii sociale şi financiare... Monumentele funerare din cimitirul armenesc sunt unicat. Comunitatea armenească a prosperat, iar o seamă de membri ai acesteia erau oameni cu o potenţă financiară extraordinară. Aceste monumente funerare reprezentau un statut social, dar şi o înclinaţie către estetică, către artă, a acestor oameni bogaţi dar, evident, şi educaţi. Erau simboluri ale statutului şi un mod de a rămâne veşnici prin artă” (https://adevarul.ro/stiri-locale/botosani/obiectiv-turistic-unicat-in-romania-muzeul-de-1900812.html – site accesat la data de 05.04.2023).

[5] Asociația Cimitirelor Semnificative din Europa, înființată în urmă cu 20 de ani în Italia, care susține cimitirele din punct de vedere identitar, cultural, artistic și religios, oferind consultanță și idei de proiecte ce ar putea fi derulate cu finanțare europeană. Cel mai important proiect al asociației este Ruta Europeană a Cimitirelor, în care este inclus și cimitirul Bellu din București - https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/an-omagial/romania-pe-harta-europeana-a-cimitirelor-semnificative-160631.html (site accesat la data de 01.04.2023).

[6] Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo. Ipostaze românești ale nemuririi,* București, Editura Fundației culturale române, 1999, p. 78. P. Constantinescu-Iaşi, în articolul *Cimitire vechi,* apărut în „Basarabia Arheologică şi Artistică”, Chişinău, 1933, p. 49, referindu-se la Basarabia, vorbea despre importanța studierii lor încă de foarte devreme: „Deşi monumente mai noi şi mai puţin importante din punct de vedere arheologic, cimitirele vechi din Basarabia nu trebuie neglijate... deoarece ne dau ştiri istorice, îndeosebi asupra unor personalităţi din viaţa bisericească, sau chiar dezvăluie crâmpee din trecutul general al provinciei de peste Prut” (https://www.scribd.com/document/86762905/P-Constantinescu-Ia%C5%9Fi-Basarabia-Arheologic%C4%83-%C5%9Fi-Artistic%C4%83-Chi%C5%9Fin%C4%83u-1933) (site accesat la dat de 01.04.2023).

[7] Arheologia funerară în special s-a preocupat de „mitologia emergentă a riturilor de incinerare, înmormântare şi duble” oferind, până în secolul al XIX-lea – când s-au făcut descoperiri materiale funerare pentru toate perioadele și

comunității în ansamblul ei, despre viața particulară a membrilor săi, precum și mărturii despre sacralitatea spațiului cimitirului: pretutindeni acesta a fost considerat un loc sfânt şi, prin urmare, când cineva îşi lua singur viaţa, era îngropat fie chiar în locul unde şi-a pus capăt zilelor, fie era dus şi înhumat între hotarele a două sate, sau în alt loc departe de sat, oricum un loc izolat; mai târziu, s-a practicat şi îngroparea în cimitirul satului, dar nu în acelaşi rând cu celelalte morminte şi, mai adesea, în spaţii marginale sau izolate ale cimitirului, sau chiar în afara acestuia; mormântul unui astfel de om poartă numele de *sniamă* sau *sniamăt*[8].

Nu s-a scris însă despre denumirile cimitirelor[9], a celor sătești cu deosebire, spațiu în care legătura[10] oamenilor cu elementele mediului în care trăiesc nu și-a pierdut substanțialitatea și simplitatea[11], până acolo încât și astăzi mai întâlnim încă morminte în curțile sau grădinile

---

epocile istorice, o viziune fragmentară a lor din cauza „opacității documentare". „În baza acestor materiale, arheologii au căutat să stabilească structura (alogenă sau heterogenă) a comunităților etnice care au creat sau practicat anumite rituri funerare, pentru a constata pătrunderile unor populații migratoare, convieţuirea lor încordată sau pașnică, asimilarea acestei populații de către autohtoni" (Romulus Vulcănescu, *Mitologie Română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, p. 169).

[8] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 344. Vezi și Romulus Antonescu, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești,* ediție digitală 2016 (https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Dictionar-etnografic-C.pdf, site accesat la data de 05.04.2023).

[9] *Micul dicționar academic*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010, dă următoarea definiție pentru *cimitir*, termen a cărui etimologie ne trimite fie la ngr. *kimitírion* „dormitor" sau „loc de odihnă", fie la it. *cimitero*: „Teren (îngrădit) unde se îngroapă morții (la marginea satului sau oraşului sau chiar în curtea bisericii)", menționând, printre sinonime, apelativele: *comoară, dormir, grădina-morților, îngropelniță, pițigăi, progadie, țintirim*.

Dicționarul entopic al limbii române (DELR) consemnează și alte variante regionale pentru apelativul *cimitir*: *cemeteu* „cimitir, țintirim"; *gropărie* – întâlnit în zona Porților de Fier; *gropiște* – întâlnit la Căzănești-MH; *gropniță* „(înv.) loc de îngropare, (spec.) criptă, cavou, grobnic; loc de îngropat morți, cimitir în curtea unei biserici; mormânt într-o biserică; cavou, criptă (în curtea unei biserici)" (vezi și „încăpere situată între pronaosul și naosul unei biserici, care adăpostește mormintele ctitorilor; cavou, criptă, mormânt sau cimitir situate lângă o biserică" – https://dexonline.ro/definitie/gropni%C8%9B%C4%83 – site accesat în data de 03.04.2023); *temeteu* – cimitir în Transilvania și Maramureș (din magh. temetö) (vezi și https://dexonline.ro/definitie/temeteu – site accesat în data de 03.04.2023); *timitiu* „cimitir"; ca variante fonetice, întâlnim în DELR: *ţânţârim* „cimitir"; *ţânţirim* „cimitir; curtea bisericii şi cimitirul"; *ţinterinu* „cimitir"; *ţintirim* „cimitir", „locul unde se înmormântează morții" (magh. *cinterem*). Dorina Bărbuț, în *Dicționar de grai oltenesc,* Craiova, Asociația independentă literară, artistică, culturală și editorială, „Mileniul III", 1990, p. 48, identifica formele *cimintir* și *cimitriu*. Augustin Scriban, în *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citații, arhaisme, neologisme, provincialisme* (București, Editura Saeculum I.O., 2013), semnala și forma mai veche *chimitir* a lui *cimitir* (ngr. *kimitiri;* vgr. *koimetérion* „loc de zăcut"), modificat după lat. *coemeterium,* mlat. *cimeterium, cimiterium;* it. *cimitero,-terio,* fr. *cimetière;* vsl. *cimeterŭ,* pol. *cmentarz*; ung. *cinterem* (de unde mold. *țintirim*) – loc de îngropat morții.

[10] Spre deosebire sat, în mediul urban această legătură a suferit, de-a lungul timpului, o diluare a intensității, ajungându-se ca denumirile din orașe să fie astăzi un amestec de convențional și neconvențional.

[11] „Poporul de rând punea numai cruci și pietre simple; ba uneori chiar și un bolovan spre a se cunoaște mormântul" (S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români. Studiŭ etnograficŭ*, București, Litografia Carol Göble, 1892, p. 335). Cu timpul, mormântul nu mai este o movilă cu o cruce simplă, monumentele funerare devenid treptat tot mai impunătoare (și costisitoare, mai ales în mediul urban). Dar iată cum descria S. Fl. Marian, în secolul al XIX-lea, pietrele funerare: „Se puneau, în vechime, în locul crucii, o piatră pe mormânt, culcată sau în picioare, având săpată pe ea soarele și luna și cuvintele obișnuite: «Aici zace robul lui Dumnezeu»"... „Cu deosebire însă Domnitorii, apoi boierii cei mai însemnați și mai avuți, precum și prelații bisericești puneau totdeauna pe mormintele familiilor lor pietre, care erau foarte frumos și iscusit lucrate și împodobite pe la mijloc cu diferite flori, iar pe margini cu inscripțiuni în relief, în care se arăta de multe ori nu numai ziua, luna și anul repausării și a înmormântării respectivului,..., ci totodată și cauza morții" (*Ibidem,* p. 334).

caselor izolate[12]. Este vorba despre ceea ce Ion Ghinoiu numea *cimitirele familiale*, întâlnite cu deosebire în satele risipite, precum cele „mărginaşe ale Depresiunii Haţeg, în satele-crânguri din Munţii Apuseni, din zona Colibiţa de pe Bistriţa Bârgăului şi, în general, pe bordura pericarpatică a Podişului Transilvaniei. Ele au fost atestate în secolul trecut şi în Moldova (Colinele Tutovei) şi Muntenia (Culoarul Rucăr-Bran)...”[13]. Fără a avea legătură cu imposibilitatea de a marca vatra satului (din cauza faptului că locuințele erau risipite), obiceiul a fost întâlnit o vreme și în oraşe. Mărturie stă dispoziția generalului Kiseleff, care cerea, la 1830, „să se interzică orăşenilor să-şi mai înmormânteze morţii în grădini personale sau în curtea bisericilor, ci să-i ducă în afara oraşului, la cimitire”[14], cu scopul păstrării stării de sănătate a localnicilor şi pentru „buna orânduială şi înfrumusețarea oraşului”[15].

În paginile de față, vom începe prin a analiza denumirile cimitirelor din mediul urban, unități administrative cu populație (relativ) numeroasă, în care există, de regulă, mai multe locuri special amenajate în care cei trecuți dincolo își dorm somnul de veci. În Craiova, spre exemplu, la fel ca în alte orașe, există în interiorul localității (fără a lua în calcul suburbiile), mai multe cimitire: *Catolic, de Nord, Dorobănția, Evreiesc, Lascăr Catargiu, Ostașilor Germani, Popoveni, Roboaica, Sineasca, Ungureni* și, mai nou, în imediata vecinătate a urbei, *Cimitirul Bărdinici,* în regim particular, denumit după patronimul fondatorului. Era necesară, prin urmare, utilizarea unor elemente lexicale care să particularizeze denominativ fiecare spațiu în parte.

Redăm mai jos câteva dintre aceste elemente utilizate în procesul denumirii cimitirelor orășenești, la nivel național:

a) numele străzilor pe care cimitirele sunt amplasate: *Cimitirul Moș Ion Roată* (Strada Moș Ion Roată, Cluj), *Cimitirul Crișan* (Strada Crișan, Cluj), *Cimitirul Ghencea* (Bulevardul Ghencea, București), *Cimitirul Berceni* (Șoseaua Berceni, București), *Cimitirul Brestei* (Strada Brestei, Craiova), *Cimitirul Popoveni* (Strada Popoveni, Craiova), *Cimitirul Rusu Sirianu* (Strada Rusu Sirianu, Timișoara), *Cimitirul Stuparilor* (Strada Stuparilor, Timișoara), *Cimitirul Mătăsarilor* (Strada Mătăsarilor, Timișoara), *Cimitirul Strada Dimineții* (Strada Dimineții, Timișoara) etc.;

b) pe lângă numele străzii, atunci când se înființează un cimitir nou sau o aripă nouă în aceeași zonă, denumirea primește elemente cu rol de identificare suplimentară, de regulă calificativele *nou* și *vechi*: *Cimitirul Strada Amațului* (*Cel Vechi*) (Strada Amațului, Satu Mare), *Cimitirul Strada Amațului* (*Cel Nou*) (Strada Amațului, Satu Mare);

c) numele etniei[16]: *Cimitirul Armenesc* (București, Botoșani), *Cimitirul Israelit* (București, Cluj), *Cimitirul Evreiesc* (Alba Iulia, București, Târgu Frumos etc.) etc.;

---

[12] În acest sens, în cadrul procedurii legislative care s-a finalizat cu publicarea Legii nr. 102 din 8 iulie 2014, s-a primit și Punctul de vedere al Guvernului, care aprecia că „trebuie clarificată și situația în care, în unele zone ale țării, există morminte în curțile/grădinile caselor izolate, respectiv dacă legea se va aplica sau nu în acele situații” (http://revista.universuljuridic.ro/despre-inhumarea-curtile-si-gradinile-caselor-izolate/) (site accesat la data de 25.05. 2021).

[13] Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 87.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem.*

[16] De obicei, în trecut, într-un cimitir erau înhumați oameni care aparțineau aceleiași categorii: religie, ocupație, etnie. Există însă și excepții, așa cum este *Cimitirul Viu* din Sulina „considerat unic în Europa prin faptul că sunt îngropați creștini de diferite confesiuni, localnici români, ofițeri britanici, un pirat grec, marinari musulmani și târgoveți evrei. Este renumit pentru pietrele funerare cu sculpturi emoționante și povești dramatice, precum surorile care au murit îmbrățișate, îndrăgostiții care au murit înecati etc.”

d) religia: *Cimitirul Evanghelic Lutheran* (București), *Cimitirul Calvin* (București), *Cimitirul Catolic* (Brăila, Craiova, Drobeta-Turnu Severin, Târgu Mureș, Ploiești etc.), *Cimitirul Reformat* (Târgu Mureș), *Cimitirul Protestant* (Sulina), *Cimitirul Ortodox* (Medgidia, Lugoj), *Cimitirul Ortodox Vintilă-Vodă*[17] (Popești-Leordeni) etc.

e) numele anumitor categorii profesionale cărora le sunt destinate: *Cimitirul Militar* (Cluj), *Cimitirul Ghencea Militar* (București), *Cimitirul de Onoare Pro Patria*[18] (București); am putea încadra aici și *Cimitirul Eroilor* (Alexandria, București, Brașov, Buzău, Caracal, Slatina etc.);

f) denumiri ale sfinților: *Cimitirul Sfinții Apostoli Petru și Pavel* (Iași), *Cimitirul Sfântul Vasile* (Iași), *Cimitirul Sfânta Treime* (Iași), *Cimitirul Sfânta Vineri* (București), *Cimitirul Sfinții Mihail și Gavril* (București) etc.;

g) momente cu semnificație pentru istoria creștinismului: *Cimitirul Adormirea Maicii Domnului* (București), *Cimitirul Învierea Domnului* (Bacău) etc.;

h) numele donatorului terenului: *Cimitirul Bellu* – cel mai mare cimitir din București și unul dintre cele mai cunoscute din toată România; a fost înființat pe locul donat orașului de către *Barbu Bellu*, în anul 1853[19]; *Cimitirul Sineasca* (Craiova), înființat pe locul lăsat Primăriei Craiova de către boieroaica Bălașa Sinescu. Legea sanitară din 1864 prevedea interdicția de a se face înmormântări în curțile bisericilor, lucru care a determinat-o pe aceasta să dăruiască Primăriei un nou locaș de cult și curtea aferentă pentru înființarea unui cimitir. În 1937, lăcașul a fost dărâmat. Din biserica de odinioară a mai rămas astăzi doar clopotnița din zid, pe sub bolta căreia se pătrunde în cimitir;

i) nume alese de către donatorii terenului: *Cimitirul Eternitatea* din Iași, înființat la inițiativa lui Scarlat Pastia, primar al Iașului și filantrop care a donat terenul în 1868[20];

î) poziția în spațiu: *Cimitirul Central* (Bacău, Brașov, Călărași, Constanța, Cluj, Sibiu etc.), *Cimitirul de Nord* (Craiova), *Cimitirul Nordic* (Focșani), *Cimitirul din Deal*[21] (Sighișoara);

j) tipul unităților administrative: *Cimitirul Orășenesc* (Filiași, Rovinari, Voluntari), *Cimitirul Municipal* (Baia Mare, Brașov, Câmpulung, Constanța, Mediaș etc.), *Cimitirul Comunal* (Avrig, Bălteni, Drăgănești etc.), *Cimitirul parohial „Cărămidarii de Jos”* (București), *Cimitirul Parohial al Bisericii Nefliu* (Ilfov) – în ultimele două exemple, cimitirele au preluat numele bisericii parohiale;

(https://www.coroanefunerare.com/obiceiuri-inmormantare/cele-mai-cunoscute-cimitire-din-bucuresti-si-din-tara.html) (site accesat la data de 31.03.2023). În prezent, *Legea 102/2014,* privind cimitirele, crematoriile umane și serviciile funerare prevede alocarea, în cimitire, a unor parcele pentru fiecare cult creștin în parte (https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/159790 - site accesat la data de 05.04.2023).

[17] După numele Bisericii Vintilă-Vodă în a cărei parohie se află situat cimitirul (http://www.protoieriailfovsud.ro/church/biserica-parohiei-vintila-voda/) (site accesat la data de 31.03.2023).

[18] La inaugurare, în anul 1917, mormintele erau grupate pe națiuni și confesiuni: germani, austro-ungari, bulgari, turci și români. Ulterior, unii militari au fost reînhumați în alte cimitire (https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_de_onoare_Pro_Patria_din_Bucure%C8%99ti) (site accesat la data de 23.05.2021).

[19] https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_%E2%80%9EEternitatea%E2%80%9D_din_Ia%C8%99i (site accesat la data de 31.03.2023).

[20] https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_%E2%80%9EEternitatea%E2%80%9D_din_Ia%C8%99i (site accesat la data de 30.03.2023).

[21] Cimitir devenit cunoscut prin intermediul Bisericii Evanghelice din Deal, unde se găsesc pietre funerare din secolul al XVIII-lea (https://www.coroanefunerare.com/obiceiuri-inmormantare/cele-mai-cunoscute-cimitire-din-bucuresti-si-din-tara.html) (site accesat la data de 30.03.2023).

k) denumiri care sugerează viața de dincolo: *Cimitirul Eternitatea* (Arad, Botoşani, Galați, Ploiești, Roman, Vaslui etc.), *Cimitirul Odihna Veșnică* (București);

l) categorii sociale: *Cimitirul Săracilor* (București, Timișoara, Sighetu Marmației);

m) persoane care au marcat istoria locului: *Cimitirul Rulikowski* (Oradea), deschis oficial în 1870, atunci când osemintele martirului polonez al Revoluției de la 1848, Cazimir Rulikowski, aflate până atunci într-un mormânt nemarcat, au fost aduse în cimitirul care îi poartă numele[22];

n) numele zonei unde este amplasat: *Cimitirul Balta Blondă* (cartierul Balta Blondă, Satu Mare), *Cimitirul Făcăi* (suburbie a Craiovei) etc.;

Uneori denumirile au structuri complexe, cuprinzând o înlănțuire de termeni de identificare: în cazul *Cimitirului Eparhial Sfântul Nicolae Străulești* din București apar: tipul cimitirului (eparhial), numele unui sfânt (Nicolae), stația de metrou cea mai apropiată (Străulești).

Toate acestea reprezintă nume apărute pe cale administrativă, sunt convenționale și impersonale.

*

Situația se schimbă în mediul rural, un spațiu cu populație mai puțină, în care oamenii se cunosc foarte bine între ei, și în care le este bine cunoscută, de asemenea, și geografia locului. Aici cimitirul nu mai are nevoie să fie identificat, ci, dimpotrivă, identifică, capătă rolul de punct de reper în economia vieții comunității. Spre deosebire de situația înregistrată în spațiul urban, la sate rar este necesară utilizarea unor elemente suplimentare de particularizare datorită faptului că cimitirul este, de regulă, unul singur, și, în aceste condiții, devine el însuși reperul antropogen la care se raportează alte obiecte geografice de pe cuprinsul satului. „Nu există cimitir să nu lege tovărăşie cu un drum sau o uliţă mai importantă care să-i poarte numele, *Drumul Cimitirului* sau al *Ţintirimului* (sublinierile ne aparţin – n.n.). Mergând pe el ajungi în ţarină, la fâneaţă şi păşune, dar şi în cimitir” – spunea Ion Ghinoiu[23].

Prezentăm mai jos numele de locuri în a căror componență întâlnim termenul *cimitir*, așa cum au fost ele extrase din dicționarele toponimice realizate pentru regiunile Oltenia[24] și Muntenia[25].

Sunt structuri analitice, în care apelativul *cimitir* este constanta denumirii, variabilele fiind reprezentate de obiecte geografice diferite; între cele două părți se stabilesc relații de apartenență ori de localizare, relații exprimate, la nivel sintactic, preponderent cu ajutorul cazurilor genitiv și acuzativ. Nominativul este întâlnit extrem de rar în exemplele noastre, dat fiind faptul că exprimă un raport impersonal[26] între termenii compusului; dispariția articolului posesiv are drept consecință modificarea relației denominative, pierzându-se, cu timpul, motivația apariției numelui. Am întâlnit în informația selectată două denumiri de acest tip: *Fața Cimitir* (s. Corzu c. Bâcleș-MH) și *Ulița Cimitiru* (s. Turcenii de Sus c. Turceni-GJ).

Ceva mai numeroase sunt celelalte două categorii de nume. Iată-le în continuare, însoțite de localizarea în teren (la nivel de sat, comună și județ):

---

[22] https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_Rulikowski (site accesat la data de 30.03.2023).

[23] În *op. cit.*, p. 81.

[24] *Dicţionarul toponimic al României. Oltenia* (DTRO) (sub redacţia prof. univ. dr. Gh. Bolocan), vol. 1 (A-B), Craiova, Editura Universitaria, 1993 și urm.

[25] *Dicţionarul toponimic al României. Muntenia* (DTRM) (coord. prof. univ. dr. Gh. Saramandu), vol. 1 (A-B), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005 și urm.

[26] *Introducere* la *Tezaurul toponimic al României. Moldova*, vol. II, *Mic dicţionar toponimic al Moldovei (structural şi etimologic)*, Partea I, *Toponime personale* (coord. Dragoş Moldovanu), Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 2014, p. XIV.

1. Denumiri formate cu **genitivul enclitic**:

Balta Cimitirului (s. Chinteşti s. Leoteşti s. Mirila c. Bobiceşti-OT);

Casa Cimitirului (s. Cioara-Doiceşti c. Bărăganul-BR);

Cărarea Cimitirului (s.c. Săveni-IL);

Cireşu Cimitirului (s. Sterpoaia c. Aninoasa-GJ);

Coasta Cimitirului (s. Țiu c. Cernăteşti-DJ, s.c. Negomir-GJ, s. Deleni c. Brezniţa-Motru, s. Izvoru Aneştilor c. Livezile-MH, s. Văleni c. Brâncoveni-OT);

Cracu Cimitirului (s.c. Bâlvăneşti-MH);

Culmea Cimitirului (s. Gura Menţii c. Borăscu-GJ);

Dealu Cimitirului (s. Urecheşti c. Cicăneşti, s.c. Hârseşti, s. Luminile şi Săpunari c. Morăreşti-AG, s. Pătroaia Deal c. Crângurile-DB, s. Nicoleşti c. Miloşeşti-IL);

Dosu Cimitirului (s. Corzu c. Bâcleş-MH);

Drumu Cimitirului (s.c. Căteasca, s. Bucşeneşti c. Corbeni, or. Costeşti, s. Săpunari c. Morăreşti, s. Ciocăneşti c. Călineşti, s. Valea Mare-Podgoria c. Ştefăneşti-AG, s.c. Chişcani-BR, s. Valea Stânii c. Luica-CL, s.c. Mogoşani, s. Ghergheşti c. Petreşti, s. Luduleni c. Voineşti-DB, s. Bogea s. Coţofenii din Faţă c. Almăj, s.c. Galicea Mare, s.c. Giubega, s. Curmătura c. Giurgiţa, s.c. Mischii, s. Buşteni c. Murgaşi, s.c. Scaieşti, s. Lazu c. Terpezita, s. Drăgoaia c. Vârvoru de Jos-DJ, s. Ciupercenii de Olteţ c. Alimpeşti, s.c. Bălăneşti, s. Brebenei s. Pârâu c. Brăneşti, s.c. Ciuperceni, s.c. Dăneşti, s. Iaşi-Gorj c. Drăguţeşti, s. Pegeni c. Hurezani, s. Dobriţa c. Runcu, s. Piscoiu s. Popeşti-Stejari c. Stejari, s. Poiana c. Turburea, s. Jilţu c. Turceni, s.c. Văgiuleşti-GJ, s. Lupşa de Sus c. Broşteni, s.c. Ilovita, s. Izimşa c. Obârşia de Câmp, s. Lumnic c. Prunişor-MH, s.c. Bobiceşti, s. Corlăteşti c. Cezieni, s.c. Cârlogani-OT, c. Vida Centru-TR, s. Feţeni c. Goranu, s. Pădureţu c. Băbeni, s. Beneşti s. Cârlogani c. Bălceşti, s. Armăşeşti s. Groşi c. Cernişoara, s.c. Roşiile-VL);

Drumu Cimitirului de la Biserica Vierilor (s.c. Daneţi-DJ);

Faţa Cimitirului (s. Corzu c. Bâcleş-MH);

Fântâna Cimitirului (s. Gorgan c. Călineşti-AG, s.c. Băbăiţa-TR);

Linia Cimitirului (s.c. Budeşti-CL, s.c. Slobozia-Moară-DB, s.c. Albeşti-Paleologu-PH, s.c. Conţeşti, s. Orbeasca de Sus c. Orbeasca, s.c. Ştorobăneasa-TR);

Ogaşu Cimitirului (s. Sterpoaia c. Aninoasa, s. c. Săuleşti, s. Covrigi c. Văgiuleşti-GJ, s. Zegujani c. Floreşti, s. Motruleni or. Strehaia-MH);

Pârâu[27] *Cimitirului* (s.c. Bustuchin-GJ);

Podu Cimitirului (s. Valea Mare-Podgoria c. Ştefăneşti-AG, s.c. Brabova-DJ, or. Strehaia-MH, s.c. Filipeştii de Pădure-PH);

Poiana Cimitirului (s. Talpa Bâscoveni c. Talpa-TR);

Poteca Cimitirului (s. Cândeşti-Deal c. Cândeşti-DB, s.c. Brabova, s. Luncşoru c. Ghercești, s. Frasin c. Predeşti-DJ, s.c. Borăscu-GJ, s. Roşia c. Căzăneşti, s. Motruleni or. Strehaia-MH, s.c. Mărunţei s. Trepteni c. Vitomireşti-OT, s.c. Bălceşti, s.c. Lădeşti, s.c. Milcoiu-VL);

Şanţu Cimitirului (s. Deleni c. Şimnicu de Sus-DJ);

Şoseaua Cimitirului (s.c. Urzicuţa-DJ, s.c. Gostavăţu, s.c. Cilieni-OT);

Şoseaua Cimitirului Vechi (s.c. Stolnici-AG, s. Ghizdăveşti c. Celaru-DJ);

Ştiubeiu Cimitirului (s.c. Borăscu-GJ);

---

[27] În judeţul Suceava, în localitatea Prisaca Dornei a fost înregistrat un pârâu care se numeşte *Cimitir* (vezi Nicolai Grămadă, *Toponimia minoră a Bucovinei*, îngrijirea ediţiei, studiul introductiv, bibliografia, notele şi indicele: Ion Popescu-Sireteanu, Introducere: D. Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Anima, 1996, vol. I şi II).

Tufa Cimitirului (s. Şerbăneşti c. Lăpuşata-VL);

Ududoiu Cimitirului Vechi (s. Zeicoi c. Dănciuleşti-GJ);

Uliţa Cimitirului (s. Teasc, s. Ungureni c. Ghercești, s. Sfârcea c. Braloştiţa, s. Godeni c. Melineşti, s. Izvoru c. Şimnicu de Sus, s. Plosca c. Bistreţ, or. Şegarcea, s. Dobroteşti c. Amărăştii de Sus, c. Bârca, s. Nisipuri c. Amărăştii de Sus, s. Cornetu c. Şimnicu de Sus-DJ, s.c. Dăneşti, s. Sârbeşti c. Alimpeşti, s.c. Godineşti, s. Murgeşti c. Turceni-GJ, s.c. Vitomireşti, s. Leoteşti c. Morunglav, s. Chinteşti c. Bobiceşti-OT, c. Lădeşti-VL);

Vâlceaua Cimitirului (s. Strejeştii de Sus c. Strejeşti-OT);

Vişa Cimitirului (parte de sat) (s. Valea Mare c. Runcu-GJ);

2. Nume de locuri formate cu **acuzativul cu prepoziții simple sau compuse**. Rolul prepozițiilor este acela de a descrie denominatul prin asocierea sa cu apelativul *cimitir* ori de a-l localiza în spațiu, având ca punct de reper termenul menționat. Întâlnim următoarele denumiri:

a) Toponime în care conectivul, ***simplu***, este intercalat între cei doi termeni:

către: *Drumu cătră Cimitir* (s. Igiroasa c. Prunișor-MH);

cu: *Coasta cu Cimitirul* (s. Boboiești c. Ciuperceni-GJ);

Dealu cu Cimitiru (s. Căzănești-MH);

Poiana cu Cimitiru (s. Valea Deşului c. Vladimir-GJ);

din: *Poteca din Cimitiru Vechi* (s.c. Almăj-DJ);

Stejaru din Cimitiru Vechi (s.c. Vânători-MH);

la: *Poiana la Cimitir* (s. Başcov c. Sopot-DJ);

spre: *Uliţa spre Cimitir* (s. Lupşa de Sus c. Broşteni-MH);

b) Toponime în care conectivul, ***compus***, este intercalat între cei doi termeni:

de la/ di la: *Balta de la Cimitir* (s. Schitu c. Braloștița-DJ, s. Govora c. Bobicești-OT);

Drumu de/di la Cimitir (s.c. Chirnogi-CL, s.c. Vișina-DB, s.c. Almăj, s. Busu c. Grecești, s.c. Radovan, s. Drăgoaia c. Vârvoru de Jos-DJ, s. Cerveniţa c. Prunișor-MH, s.c. Bârza, s.c. Slătioara, s. Colibași c. Strejești, s.c. Ștefan cel Mare-OT);

Linia de la Cimitir (s.c. Spanțov-CL, s. Poiana c. Ciuperceni-TR);

Măgura de la Cimitir (s.c. Petrești-DB);

Nucu de la Cimitir (s. Stancea c. Spanțov-CL);

Ogaşu de la Cimitir (s. Covrigi c. Văgiuleşti-GJ);

Ogaşu de la Cimitir în Vale (s. Cremenea c. Tâmna-MH);

Ogaşu de la Cimitiru Vechi (or. Vânju Mare-MH);

Pădurea di la Cimitiru al Vechi (s.c. Podeni-MH);

Podu de la Cimitir (s.c. Almăj-DJ, s.c. Coteana, s.c. Crâmpoaia-OT);

Poiana de la Cimitir (s.c. Troianu-TR);

Poteca de la Cimitir (s.c. Almăj-DJ);

Râpa de la Cimitir (s. Covrigi c. Văgiuleşti-GJ);

Rusca de la Cimitir (s. Ciurari c. Gratia-TR);

Șoseaua de la Cimitir (s. Călina c. Prundeni-VL);

Tarlaua de la Cimitiri (s. Mamura c. Strejeşti-OT);

Uliţa de la Cimitir (s.c. Salcia-MH);

Via de la Cimitir (s. Balasan or. Băileşti-DJ);

pe la: *Drumu pe la Cimitir* (s. Urși c. Popești-VL);

pă su (**pe sub**): *Poteca pă su Cimitir* (s.c. Sineşti-VL).

c) Toponime în care conectivul, ***simplu***, precede apelativul *cimitir*:

În Cimitir (s. Pojogi c. Stroiești-VL);

Sub Cimitir (s. Celei c. Tismana, s. Spahii c. Turburea-GJ, s. Deleni c. Brezniţa Motru-MH, s. Bodeşti c. Bărbăteşti, s.c. Sineşti-VL);

d) Toponime în care apar două ***construcţii prepoziţionale*** juxtapuse:

În Deal la Cimitir (s.c. Muiereasca-VL);

În Dos la Cimitir (s. Făget c. Breasta-DJ);

În Dos la Cimitiri (s. Măiag c. Cruşeţ-GJ);

În Oichi la Cimitir (s. Izvoru Aneştilor c. Livezile-MH);

Câteva denumiri prezintă situaţii particulare.

În unele denumiri, termenul geografic popular se raportează la o denumire compusă, alcătuită cu adjectivul *vechi,* ceea ce ne indică faptul că în zonă există două cimitire – unul nou şi unul vechi; doar că, cimitirul nou nu este consemnat din punct de vedere toponimic: *Şoseaua Cimitirului Vechi, Ududoiu Cimitirului Vechi, Poteca din Cimitiru Vechi, Stejaru din Cimitiru Vechi, Ogaşu de la Cimitiru Vechi, Pădurea di la Cimitiru al Vechi.*

În oiconimul *Drumu Cimitirului de la Biserica Vierilor*, apare un identificator suplimentar reprezentat de toponimul compus *Biserica Vierilor*, precedat de prepoziţia compusă *de la.* Situaţia este similară în cazul denumirii *Ogaşu de la Cimitir în Vale,* cu excepţia faptului că identificatorul suplimentar este de natură substantivală.

În cazul toponimului *Viţa Cimitirului*, *Viţa* este la origine un antroponim, acum cu funcţie toponimică (indicând o parte de sat), nu un entopic, aşa cum se întâmplă în celelalte situaţii.

În comuna Gura Foii din judeţul Dâmboviţa, cimitirul a preluat numele bisericii din localitate: *Biserica lui Furduiescu*. Este singura denumire de acest gen, întâlnită în materialul pe care l-am avut la dispoziţie.

Poteca din Comoraş (s. Cernelele c. Păuşeşti-VL) este, de asemenea, o denumire singulară, în care apare un sinonim al lui *cimitir*, cuvântul *comoară,* înregistrat (şi) cu acest sens în *Micul Dicţionar Academic*.

Referindu-ne la termenii geografici populari din structura numelor de locuri citate, constatăm că unii dintre aceştia sunt prezenţi în mai multe dintre structurile enunţate anterior. Astfel, *drumu* intră în componenţa unor toponime realizate atât cu genitivul (*Drumu Cimitirului, Drumu Cimitirului de la Biserica Vierilor*), cât şi cu acuzativul (*Drumu către Cimitir, Drumu de la Cimitir, Drumu pe la Cimitir*). Redăm în continuare, în ordine descrescătoare, inventarul entopicelor şi numărul ocurenţelor înregistrate: *drumu* – 5, *ogaşu* – 4, *poiana* – 4, *poteca* – 4, *dealu* – 3, *dosu* – 3, *şoseaua* – 3, *uliţa* – 3, *balta* – 2, *coasta* – 2, *linia* – 2, *podu* – 2, *casa* – 1, *cărarea* – 1, *cireşu* – 1, *cracu* – 1, *culmea* – 1, *faţa* – 1, *fântâna* – 1, *măgura* – 1, *nucu* – 1, *ochiu* – 1, *pădurea* – 1, *pârâu* – 1, *râpa* – 1, *rusca* – 1, *stejaru* – 1, *şanţu* – 1, *ştiubeiu* – 1, *tarlaua* – 1, *tufa* – 1, *ududoiu* – 1, *vâlceaua* – 1, *via* – 1. Observăm faptul că dintre cei 34 de termeni, cinci fac parte din categoria dromonimelor (*cărarea, drumul, linia*[28]*, poteca, şoseaua*), fapt care adevereşte ceea ce observase şi Ion Ghinoiu: „Nu există cimitir care să nu lege tovărăşie cu un drum sau o uliţă mai importantă care să-i poarte numele...”[29].

Dacă extindem analiza asupra distribuţiei teritoriale a entopicelor, în funcţie de numărul judeţelor în care toponimele noastre au fost înregistrate, atunci lista va arăta în felul următor: în

[28] Sensul apelativului este acela de „şosea principală care străbate satul pe la mijloc”, „uliţă în sat; drum de exploatare în terenurile agricole”, „uliţa principală într-un sat, şosea” (vezi Gheorghe Bolocan, Elena Silvestru-Şodolescu, Iustina Burci, Ion Toma, *Dicţionarul entopic al limbii române*, vol. I, A-M, Craiova, Editura Universitaria, 2009, s.v. **linie**.

[29] Vezi nota 23.

zece județe este prezent *Drumu Cimitirului*, în șase județe – *Poteca Cimitirului*, în cinci județe – *Drumu de la Cimitir*, în patru județe – *Linia Cimitirului, Coasta Cimitirului, Podu Cimitirului, Ulița Cimitirului*, în trei județe – *Dealu Cimitirului, Sub Cimitir*, în două județe – *Linia de la Cimitir, Ogașu Cimitirului, Podu de la Cimitir, Șoseaua Cimitirului*. Restul toponimelor sunt localizate la nivelul unui singur județ și, destul de frecvent, la nivelul unei singure localități. Remarcăm faptul că au o distribuție largă entopicele care fac parte din categoria dromonimelor.

*

Tot la nivelul așezărilor rurale, întâlnim o altă serie de toponime care privesc, de asemenea, locul înmormântării. De această dată însă, nu este vorba despre un spațiu anume amenajat, numele părând să aibă legătură mai degrabă cu evenimente particulare[30], întâmplate în viața comunităților respective. Apelativului *cimitir* i se substituie apelativul *mormânt,* utilizat atât la forme de singular, cât și de plural, ori cu fonetism regional. Iată denumirile:

Drumu Mormintelui (s. Cârceni c. Grozești-MH);
Dealu Morminților (s. Dealu Mare or. Baia de Aramă-MH);
Ogașu cu Mormântu (s. Noapteșa c. Șișești-MH);
Pădurea Mormânților (s.c. Podeni-MH);
Pădurea di la Mormânț (s. Gornenți c. Podeni-MH);
Pe la Crucea cu Morminte (loc or. Baia de Aramă-MH);
Piscul Morminţâlor (s. Berceşti or. Novaci-GJ);
Pârâu Morminților (s. Vălari c. Stăneşti-GJ);
Pârâu cu Mormintele (s. Dobrița c. Runcu-GJ);
Podu din Morminte (s.c. Grozeşti-MH);
Valea Mormintelor (s. Bala de Sus c. Bala, s. Șușița, s.c. Grozești, s. Ohaba c. Șovarna-MH).

Apariția acestor denumiri se rezumă la nivelul județelor din Oltenia, și anume, Gorj și Mehedinți. Vechimea unora dintre ele depășește 250 de ani, așa cum este cazul toponimului *Pe la Crucea cu Morminte,* atestat[31] la 1756. Relația sat – biserică – cimitir este însă mult mai strânsă decât atât; ea se pierde în negura vremurilor, cele trei reprezentând entități inseparabil legate. „Vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților”[32] – spunea și poetul Lucian Blaga în *Elogiul satului românesc,* discurs rostit la 5 iunie 1937 în ședința solemnă a Academiei Române.

Concluzionând, „cimitirul este un *memento memorial* al timpului, întrucât moștenirea memorată creează rădăcinile spirituale necesare atât păstrării identității proprii, a comuniunii între generații, cât și a continuității în istorie a spiritului unui neam.

Pe lângă valoarea religioasă sau cultică a cimitirelor, ele au în plus valoarea de moștenire spirituală a unui popor, devenind, astfel, *patrimoniu cultural național.* Etimologic vorbind,

---

[30] Ion Ghinoiu, în *op. cit.*, identifica o serie de motive pentru care anumite persoane erau înhumate separat: „Năprasnica epidemie, care a făcut ravagii în perioada medie şi ultimă a feudalismului, reprezenta un pericol potenţial atât pentru generaţiile descendente din vatra satului, cât şi pentru cele din cimitir. Din acest motiv, ciumaţilor li se amenajau cimitire separate, a căror amintire este păstrată astăzi de toponimia locală: Cimitirul Ciumaţilor din zona Pleter a oraşului Fundulea, Groapa lui Morminte din cartierul Drăceşti al oraşului Câmpulung şi altele. Locuri anume amenajate pentru înmormântare erau rezervate şi membrilor excluşi, din anumite motive, din comunitatea celor vii (hoţii, criminalii, sinucigaşii etc.)” (p. 84).

[31] Vezi DTRO, p. 111.

[32] https://ziarullumina.ro/opinii/repere-si-idei/pentru-un-muzeu-al-crucilor-de-cimitir-din-satele-romanesti-162144.html (site accesat la data de 31.03.2023).

patrimoniul ne leagă de părinţi şi de patrie, ne dă identitate în istorie şi ne inspiră pentru viitor”[33] – spunea Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Daniel.

BIBLIOGRAPHY

Bărbuț, Dorina, *Dicționar de grai oltenesc,* Craiova, Asociația independentă literară, artistică, culturală și editorială, „Mileniul III”, 1990.

Bolocan, Gheorghe, Silvestru-Şodolescu, Elena, Burci, Iustina, Toma, Ion, *Dicţionarul entopic al limbii române*, (DELR), vol. I, A-M, Craiova, Editura Universitaria, 2009.

Brihuneț, Manole, *Cimitirele ortodoxe din Republica Moldova. Istorie. Arhitectură. Sculptură (secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, Chișinău, Cartdidact, 2019.

Idem, *Spațiul socio-cultural al cimitirului: actualitatea cercetării și repere istoriografice*, în „Buletin științific. Revistă de etnografie, Științele Naturii și Muzeologie”, serie nouă, vol. 17 (30), Chișinău, 2012, pp. 75-85.

Dicţionarul toponimic al României. Muntenia (coord. prof. univ. dr. Gh. Saramandu), vol. 1 (A-B), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005 și urm.

Dicţionarul toponimic al României. Oltenia (DTRO) (sub redacţia prof. univ. dr. Gh. Bolocan), vol. 1 (A-B), Craiova, Editura Universitaria, 1993 și urm.

Felecan, Daiana, *„Emilia cândva Serbac” sau despre refuzul numelui,* în „Numele și Numirea. Actele Conferinței internaționale de Onomastică. Ediția a III-a: Conventional / unconventional in onomastics”, Oliviu Felecan editor, Cluj-Napoca, Editura Mega, Editura Argonaut, 2015, pp. 137-148.

Ghinoiu, Ion, *Lumea de aici, lumea de dincolo. Ipostaze românești ale nemuririi,* București, Editura Fundației culturale române, 1999.

Grămadă, Nicolai, *Toponimia minoră a Bucovinei*, îngrijirea ediției, studiul introductiv, bibliografia, notele și indicele: Ion Popescu-Sireteanu, Introducere: D. Vatamaniuc, București, Editura Anima, 1996, vol. I și II.

Introducere la *Tezaurul toponimic al României. Moldova*, vol. II, *Mic dicţionar toponimic al Moldovei (structural şi etimologic)*, Partea I, *Toponime personale* (coord. Dragoş Moldovanu), Iași, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 2014.

Marian, S. Fl., *Înmormântarea la români. Studiŭ etnograficŭ*, București, Litografia Carol Göble, 1892.

Micul dicționar academic, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010.

Scriban, August, *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citații, arhaisme, neologisme, provincialisme,* București, Editura Saeculum I.O., 2013.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie Română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

SURSE ON-LINE

http://history.uaic.ro/wp-content/uploads/2016/03/rezumat-Lucrare-Doctorat-Creanga.pdf (site accesat la data de 30.03.2023).

https://dexonline.ro/definitie/gropni%C8%9B%C4%83 (site accesat la data de 03.04.2023).

[33] https://basilica.ro/cand-cultura-se-inspira-din-cult-se-deschide-spre-eternitate-patriarhul-daniel-de-ziua-culturii/ (site accesat la data de 27.05.2021).

https://dexonline.ro/definitie/temeteu (site accesat la data de 03.04.2023).

http://revista.universuljuridic.ro/despre-inhumarea-curtile-si-gradinile-caselor-izolate/ (site accesat la data de 25.05. 2021).

https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/an-omagial/romania-pe-harta-europeana-a-cimitirelor-semnificative-160631.html (site accesat la data de 01.04.2023).

https://www.scribd.com/document/86762905/P-Constantinescu-Ia%C5%9Fi-Basarabia-Arheologic%C4%83-%C5%9Fi-Artistic%C4%83-Chi%C5%9Fin%C4%83u-1933 (site accesat la dat de 01.04.2023).

https://www.coroanefunerare.com/obiceiuri-inmormantare/cele-mai-cunoscute-cimitire-din-bucuresti-si-din-tara.html (site accesat la data de 31.03.2023).

http://www.protoieriailfovsud.ro/church/biserica-parohiei-vintila-voda/ (site accesat la data de 31.03.2023).

https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_de_onoare_Pro_Patria_din_Bucure%C8%99ti (site accesat la data de 23.05.2021).

https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_%E2%80%9EEternitatea%E2%80%9D_din_Ia%C8%99i (site accesat la data de 31.03.2023).

https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_%E2%80%9EEternitatea%E2%80%9D_din_Ia%C8%99i (site accesat la data de 30.03.2023).

https://www.coroanefunerare.com/obiceiuri-inmormantare/cele-mai-cunoscute-cimitire-din-bucuresti-si-din-tara.html (site accesat la data de 30.03.2023).

https://ro.wikipedia.org/wiki/Cimitirul_Rulikowski (site accesat la data de 30.03.2023).

https://ziarullumina.ro/opinii/repere-si-idei/pentru-un-muzeu-al-crucilor-de-cimitir-din-satele-romanesti-162144.html (site accesat la data de 31.03.2023).

https://adevarul.ro/stiri-locale/botosani/obiectiv-turistic-unicat-in-romania-muzeul-de-1900812.html (site accesat la data de 05.04.2023).

https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Dictionar-etnografic-C.pdf (site accesat la data de 05.04.2023).

https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/159790 (site accesat la data de 05.04.2023).

IRONY AND SELF-IRONY IN BESSARABIAN PROSE AFTER 1990

Constantin Ivanov
Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology "Bogdan Petriceicu-Hasdeu"

Abstract: In the prose from Bessarabia after 1990, one can observe a rhetoric detached from speeches with a nationalist tone or identity value, and if they persist, such elements are treated with irony. This fact represents a specific procedure of postmodernism, which allows itself, despite the artistic rigors and textual conventions, a direct and pathos-free approach, which relies not on semantic connotations, but rather on conjunctural meanings. Playful expression strategies are often used, sometimes with self-ironic tendencies. In this sense, self-irony is rather a process by which the author can dissociate himself from what we call "narcissism" and its effects, thanks to which, the author is torn from the classic position of the demiurge, as we could see with authors like Alexandru Vakulovski, Constantin Cheianu, Anatol Moraru et al., who certainly produced a symbiosis between conventional and parodic speech with serious ironic accents, according to the Machiavellian principle, the end justifies the means. The perspective that this type of writing opens up, marks not only the eccentric temptations that define the language as one with obscenity interference, but also a specific way of relating the characters to the everyday factor.

Keywords: irony, self-irony, minimalism, parody, postmodern strategies, paradigm

Proza din Basarabia de după 1990 se detaşează de discursul cu tentă naţionalistă sau cu valoare identitară, iar dacă persistă asemenea elemente sunt tratate cu ironie. Retorica acestei proze mizează pe o latură livrescă, unde în centrul atenţiei nu este fiinţa umană cu dramele sale, ci situaţiile banale ale cotidianului, surprinse cu răceala „camerei de luat vederi" în derularea lor mecanică sau tratate cu ironie, cu detaşare cinică chiar. Generaţia de după 90 este una a discursului autenticist, unde moştenirea identitară trece oarecum într-un con de umbră, sau este abordată tangenţial, devenind un bun prilej pentru atitudini zeflemitoare. Cotidianul şi elementele derizorii sunt tratate cu o mare atenţie, ba chiar este încărcat de banalitate, fapt ce vorbeşte de o atitudine în răspăr faţă de generaţiile anterioare. Astfel că generaţia scriitorilor de după 1990 este suprasaturată de normele sociale care au anchilozat cultura şi de falsele modele literare, conturându-se o nouă modalitate de lucru sau un nou stil adoptat de către scriitori.

Intenţionăm ca în articolul dat să urmărim modul în care ironia şi autoironia, ca procedeu de expresie literară, au influenţat discursul artistic al prozei române din Basarabia. În principiu, ironia postmodernă pledează pentru o atitudine zeflemitoare faţă de unele standarde de conduită socială sau a unor modele general acceptate ca fiind din zona cuviinciosului. Vorbim în cazul de faţă nu de ironie ca figură de stil, ci ca formă a discursului sau a modului de exprimare a unor atitudini *de luare în derâdere*. Ca procedeu artistic postmodern, ironia este o modalitate de chestionare a modelelor, sau chiar de interogare a clişeelor, a tradiţiei. Ironia devine o modalitate de raportare la vechi prin verificarea elementelor de vitalitate ale trecutului. Astfel că toate reperele care erau absolutizate de moderni, postmodernii, prin ironie, le relativizează.

Zicala „a face haz de necaz" se potriveşte foarte bine pentru proza de după 1990. Astfel

că atitudinea ironică ce persistă în aceste producții literare denotă o intenție zeflemitoare, de luare în derâdere. În acest sens, putem vorbi de anumite atitudini sau strategii postmoderne de reprezentare a problemelor din societate. Totuși specificul prozei din spațiul basarabean, în general, este acela de „a face haz" din orice, mai cu seamă din chestiuni derizorii, exprimând mai degrabă o intenție deconstructivistă față de valorile emblematice sau definitorii pentru generațiile precedente. Fiind un procedeu stilistic specific pentru postmodernism, *ironia* este definită drept o expresie a unei atitudini de ușoară batjocură, conținând totodată o doză de umor sarcastic cu intenții parodice față de o situație sau față de caracterul / felul de-a fi al unei persoane. Privit însă ca demers estetic atribuit imaginarului creator, atunci *ironia* devine un concept cu atribute specifice unei manifestări liberale a spiritului creativ valorificat destul de intens de literatura postmodernă. Semnificația conceptului de *ironie* este definit drept un procedeu ce transmite în mod voit mesaje cu nuanțe subtile.

După cum se poate observa, procedeul ironic al postmoderniștilor este destul de pregnant în textele acestora. Or, din câte se cunoaște, modernismul a cultivat intens ironia, deși esența sa este gravă și problematică. Pentru postmoderniști însă, ironia se generalizează, devenind substanța însăși a producțiilor literare. Mai mult decât atât, strategiile ironice postmoderniste reprezintă un vădit manifest față de abordările patetice ale trecutului și lustrațiile hiperbolice ale tradiționaliștilor, care de altfel tatonau aceleași imagini și procedee artistice. Astfel, scriitura postmodernă vine cu un nou suflu și noi modalități de reprezentare a umanului, punând în centrul atenției până și cele mai neînsemnate detalii din realitatea imediată.

Este evident faptul că prin intermediul ironiei, discursul literar se apropie foarte mult de problemele cotidiene. În ceea ce privește trăsăturile specifice ale prozei române din Basarabia este însăși jocul propriu-zis al ironiei și al autoironiei. Acest tip de scriitură este detașat nu doar de rigorile structurale specifice genului epic, ci și față de discursul „cuviincios" în care se poate spune „ceva" în cu totul alt mod decât s-a putut spune. Este de fapt un fel de a povesti „n-ceva" fără prea multe ocolișuri, cu o atitudine dezinhibată și pe alocuri cinică, exprimat de cele mai multe ori printr-un limbaj liber sau chiar licențios. Tocmai acest mod de a spune, specific unor proze de după 1990, reprezintă în mod expres și atitudinea ironică față de experiențele cotidiene ale naratorului empiric și care reprezintă *modo grosso* o schimbare de paradigmă în proza română din Basarabia.

Ținta spre care bat aceste producții literare este cititorul suprasaturat de discursul patriotic. Vorbind de un context mai larg, în literatura română, și în mod special proza scurtă, ironia și autoironia sunt considerate a fi un manifest față de canoanele deja instituite. Începând cu Daniel Vighi *Povestiri cu strada depozitului* (București: Editura Cartea Românească, 1985) sau cu Adriana Bettel *Iulia în* iulie (București, Editura Eminescu, 1986), discursul literar capătă un ritm mai alert, iar banalitatea este descrisă în cele mai mici detalii: „Sub un umbrar vecin un tip cu început de chelie, cu burtă, cântă la acordeon. Bate tactul cu laba piciorului. Poartă șlapi vietnamezi din plastic cu o floare cu petale distincte, roșii și albastre. Pistilul galben. Pe genunchi sprijină caietul cu note. Lângă el o femeie spală farfurii din plastic și cești din plastic într-un lighean din plastic. Ligheanul este verde. Femeia bate și ea tactul cu piciorul. Poartă șlapi vietnamezi din plastic" (Vighi, 1985, p. 51); „Mama îi relata la telefon noutățile zilei (cel mic are stomacul deranjat, tata își face o lucrare la dentist, o să coste o avere, a apărut varză nouă), se interesa cu tandrețe și îngrijorare de soarta examenelor și repeta plângăreț – de trei zile n-ai mai venit, adu-mi măcar rufele la spălat și nu te surmena prea mult, sunt sigură că nici nu te hrănești cum trebuie, unde vrei să ajungi, nu așa ne-a fost vorba, Pupica, mă omori cu inconștiența asta" (Bittel, 1986, p. 27). Altceva este că în arealul literar basarabean, schimbarea de paradigmă se

produce odată cu recuperarea și afirmarea libertății de exprimare și a liberalismului în genere, adică o blamare față de rigorile „pudibonderiei". Astfel că proza din Basarabia se impune într-un registru mai pronunțat odată cu publicarea în 1999 a auto-biografiei-ficționale *Totul despre mine!* a lui Constantin Cheianu. Apoi „dezghețul literar" de după 1990 din spațiul basarabean ia amploare cu publicarea în 2001 a romanului *Pizdeț,* scris de Alexandru Vaculovscki, provocând totodată un soi de scandal cu tentă etico-morală în rândul reprezentanților culturali. Urmează apoi Mihaiela Perciun cu romanul *Printre vagoane* (2006), Vasile Ernu cu *Născut în URSS* (2006), Iulian Ciocanu - *Înainte să moară Brejnev* (2007), *Sex & Perestroika* (2009) de Constantin Cheianu, apoi și seria de povestiri ale vieții universitare ale lui Anatol Moraru. Desigur că această modalitate ironică de a reprezenta realitatea cu diversele sale implicații și experiențe cotidiene ar putea fi identificată și la alți autori, însă vom încerca să ne concentrăm atenția asupra celor numiți mai sus.

Proza scurtă *Totul despre mine!* apare într-un titlu de carte generic cu același nume și care mai cuprinde și proza *Merișor*. O poveste pe cât de obișnuită, pe atât de naivă în trăire, ce prezintă aventura unor puști ce abia s-au desprins de la „fusta mamei". Ridicolul situațiilor în care se pomenește personajul din *Merișor,* se înscrie foarte bine în celebra paradigmă preschimbată după formula ironică a *tipicului în împrejurări sarcastice*. De altfel tehnica de narare specifică acestui tip de proză constă în îmbogățirea discursului epic prin ironizare a datelor furnizate de contextul banalizat al cotidianului. Astfel că naivitatea și sinchiseala pot servi drept „apă la moară" în conturarea unor valențe ce pun în prim plan un demers autoironic. Astfel că proza *Totul despre mine!*, la nivel structural, se proliferează o „ars combinatorica" din diferite arii poetice sau stiluri de scriitură, *afirmânndu-se în același timp un vădit procedeu palimpsestic cu elemente narcisiste*.

Deși cu un limbaj detașat de voalările specifice contextului literar de după 1990, totuși proza *Totul despre mine!* nu cade în extrema vulgarității de *cartier*, pentru că în fond intenționalitatea auctorială exprimă doar o sensibilitate ironizatoare asupra realității care nu poate fi redată decât așa precum apare în maniera ei de a fi. Nu în zadar aceste confesiuni debutează cu o avertizare ce are menirea de a-l introduce pe cititor în familiara-i atmosferă din cadrul banalității: „Nu vă trudiți cu descifrarea înțelesurilor oculte, pentru că nimic nu e încifrat, totul e la suprafață și-i de o superficialitate ucigătoare, așa cum numai viața poate fi uneori" (Cheianu, *Totul despre mine*, p.46). Este o intenție parodică atât față de societatea prinsă în învălmășeala de experiențe nesemnificative, cât și față de naratorul empiric, configurându-se în acest sens un auto-sarcasm debordant „Nu există erou liric pe aici și nici caractere tipice! Avem în schimb un ins care din punct de vedere literar este un adevărat infim – și acela sunt eu" (Cheianu, *Totul despre mine*, p. 46), ceea ce contravine canoanelor specifice autobiografiilor, însă păstrând în esență o sinceritate specifică diaristicii dusă oarecum la extremă: „Totul se referă la persoana mea, eu sunt în centrul acțiunii și de acolo, din centru, mă revărs până peste margini. Într-un cuvânt, totu-i plin de mine. Despre mine la pagina 67, de pildă, se spune că am atentat la chiloții nanei Florentina, iar pe fila 87 o să găsiți consemnată prima mea întâlnire cu Marcela Bevziconi" (Cheianu, *Totul despre mine*, p. 47). Până și latura educativă a societății noastre apare într-o lumină ironico-cinică, în care responsabilii de educația tinerii generații este mult mai aproape de partea instinctuală decât de cea etico-culturală. Cu o nonșalanță debordantă naratorul pune pe tapet poate ceea ce era doar ca factor ce ține de imaginație, nu și a celui ce ține de intenție, însă devine în actul povestirii un element al obișnuitului: „Un alt profesor, veteran de această dată, nu asculta, la examene, răspunsurile fetelor decât cu mâna în chiloții lor. Doar pe această cale înțelegea să le cunoască orizontul. Las-că și fetele erau date dracului. Veneau toate

în minijupe la examenele moșului, spre bucuria, iar în scurt timp și extazul lui" (Cheianu, *Totul despre mine*, p. 80). Contra eticii pedagogice, naratorul dezvăluie scenariile posibile în care asemenea practici pot fi materializate – „moșul" „tânjește" după percepții senzuale, iar „fetele", adică studentele, se vor cu examenele luate, exact după principiul „scopul scuză mijloacele".

Maniera cu tentă autoironică poate fi observată și în romanul *Sex & Perestroika,* care are în vizor, se pare, și date autobiografice preluate de-a valma în ediția *Dilogie* (ediția 2010) din *Totul despre mine*. Cuvintele ce formează titlul romanului *Sex & Perestroika* exprimă un paradox, iar după cum observă cercetătoarea Alina Tofan, „Prima vocabulă din titlu (Sex) este de fapt o metonimie – posibil de inspirație orwelliană, dar cu declarate implicații autobiografice – a revoltei individului împotriva (post)totalitarismului, dar și împotriva manipulării și stereotipizării absurde (până la denaturarea sensurilor) a revoltei colective. Remarcabilă este interpretarea – de esență (post-)postmodernistă, dar cu rădăcini în vechea și eterna Antichitate – a erosului ca heros. După toate evidențele, metonimizarea respectivă urmează să amplifice rezonanțele ideatice și afective ale elementului-cheie din titlu (Perestroika), mai întâi, prin asocierea voit paradoxală a celor două cuvinte într-o sintagmă-generic, apoi, în mod decisiv, prin sensul conotativ, indus cu persistență programatică și (mai mult decât) transparent în întreaga construcție narativă" (Alina Tofan, *Autobiografia ca eseu…,* p. 88-92). În principiu, titlul romanului denotă într-o anumită măsură un clișeu oximoronic ce se suprapune pe un substrat ideologic. Or, din câte se știe, perioada comunistă era caracterizată ca fiind una în care sexul era pus sub un con de umbră, adică tabuizat, sau chiar lipsește în discursul public și cultural. Astfel că *Perestroika*, ca element generic, reprezintă o schimbare de paradigmă la nivelul percepției și mai ales al posibilității vociferării unor elemente tabuizate doar la nivel de discurs, precum e *Sex,* însă destul de înrădăcinat ca activitate cu accente perverse la nivelul structurilor politice. Mai mult decât atât, *Sex&Perestroika* denotă un paradox ironic, cu implicații contradictorii după principiul expresiei populare *de râs și de plâns*. Cu un limbaj destul de direct, pe alocuri chiar licențios, romanul are un caracter erotic destul de echilibrat, disociindu-se din principiu de elementele specifice pornografiei tocmai datorită strategiei ironice și autoironice adoptată de către narator.

Este evident faptul că sexualitatea din roman reprezintă o replică postmodernă la pornografia politică, care se prezintă și ca un manifest față de anumite structuri ale statului: „Ei bine, da! Să faci sex la serviciu! Când, în biroul de la Uniunea Teatrală, mâna mea a pătruns în chiloții Marcelei Bevziconi, punându-mă în fața conflictului clasic dintre sentiment și datorie, am optat pentru singura soluție posibilă: datoria. Eram obligat să compromit comunismul. Mai târziu, când am văzut că nimic – nici articolele publicate în ziar, nici protestul în piață – nu are efectul scontat și nu îți dă sentimentul unui triumf asupra sistemului, comparabil cu cel furnizat de amorul la serviciu, am realizat câtă dreptate a avut mâna mea. Mi s-a părut și mai perspicace peste ani, când am văzut în ce fundătură ne-au dus noii guvernanți. Așa că am făcut sex la Uniunea Teatrală. Știați însă că, până atunci, urma să ajung într-un picior acasă, la 12 martie 1989, trebuind, în troleibuz, să fac puțin teatru. Numai așa, strâmbându-mă de o durere falsă, i-am făcut pe călători să înțeleagă că nu de flori de cuc mi-a venit să umblu prin oraș fără un pantof. Laudă domnului că nu aveam ciorapul găurit, ca și domnul Paul Wolfowitz, directorul Băncii Mondiale – vă amintiți, tipul care vizitând o moschee, a trebuit în prealabil să se descalțe. Și atunci, toată lumea a văzut că regele Băncii Mondiale e gol, pentru că Paul Wolfowitz și-a etalat un ciorap plin de găuri. Adică, omul care ședea cu curul pe dolari și euro umbla cu ciorapi de boschetar. Ce bine că nu a trebuit să-și scoată și pantalonii! Pe scurt, eu o asemenea rușine, la 12 martie 1989, nu aș fi îndurat" (Cheianu, 2010, p. 96-97).

În volumul *Sex & Perestroika*, sexul nu mai ține de domeniul subtilităților precum poate fi observat în *Totul despre mine!* (ne referim la corpusul textual din partea a doua a romanului), dar este un mod de manifestare a sarcasmului, devenind, datorită strategiei ironice, un element deja dat pe față și enunțat aproape în semn de batjocură, pentru că în mare parte, naratorul ar sugera că ar avea o încărcătură de semnificații ce fac trimitere la zona politicului, dacă nu chiar politizat, fapt remarcat cu atenție de Nina Corcinschi, care spune că „Spectacolul exceselor e alimentat de dorința de transgresiune care, la Cheianu, ia forma violentării interdicției prin *dictatura plăcerii*. Discursul mustește de voluptatea de a vorbi despre voluptăți interzise în spații oficiale destinate doar sloganelor politice. Plăcerea naratorului de a *spune*, de a mărturisi despre periplurile sale orgasmice în chiar biroul de serviciu, alături de biroul destinat adunărilor de partid, se constituie ea însăși într-o *formă de sexualitate* a discursului. O sexualitate virilă, falocentrică, sfidătoare, violatoare a inerțiilor dogmatice și a poncifelor ideologice" (Corcinschi, 2019, p. 86). Venit cu o atitudine în răspăr față de falsa normă a cuviinciosului ridicată la nivel de ideologie în perioada comunistă, Constantin Cheianu ironizează clasa politică care se vrea a fi un etalon moral și care a bagatelizat noțiunea dar și semnificația a ceea ce se numește a fi *Sex* și activitatea sexuală. Ilustrat în manieră burlescă cu puternice accente sarcastice, *sexul* devine în proza lui Cheianu un instrument ce suscită comicul de circumstanță și luarea în derâdere a unor principii etice ce se impuneau de la „centrul politic de comandă".

Ironia și autoironia sunt de fapt instrumentele de lucru ale prozatorilor de după 1990, care, așa după cum am mai spus, se înscriu demersului postmodernist. Deloc întâmplător, scriitorii suprasolicită textul cu argumente, ilustrații sau chiar atitudini ironice față de societate sau față de unele principii estetice pe care le cred depășite. Elementele ironice, nu doar că invadează substratul auctorial sau structura prozei, dar este modalitatea propriu-zis de a scrie și de a face literatură. Textul devine discursiv și poate să treacă peste unele convenții ale canoanelor literare. Astfel, în mod ironic, pot fi spuse lucruri care în discursul obișnuit (discursul literar) cu foarte mare dificultate ar putea fi spuse în maniera romanului *Pizdeț* de Alexandru Vakulovski. Altceva este atunci când intimitatea devine subiect autoironic, cu limbajul pe alocuri licențios sau destul de îndrăzneț, din păcate în unele cazuri fără noimă, precum poate fi observat în *Țesut viu. 10X10* de Emilian Galaicu Păun, în care personajul principal „tratează" cu o ironie gravă întregul sistem politic al URSS. Imaginea halucinantă de a desena chipul lui Lenin pe pubisul partenerei, ar putea sugera tendința (dorința) omului obișnuit de a-i veni de hac întregului sistem represiv anume în asemenea mod. Așa că prin intermediul unor imagini cu încărcătură erotică se poate observa maniera de reprezentare a vieții politice ajunse în derivă. În acest sens, cercetătoarea Nina Corcinschi face următoarea remarcă: „Deși erosul are și asemenea posibile prelungiri în transcendent, timpul, spațiul, scrisul, lectura, se erotizează preponderent prin filtrul livresc. Încărcătura sexuală a romanului se susține pe pilonii puternici ai ironiei și parodiei. Limbajul corporal devine o formă de comunicare absolută, în care totul poate fi exprimat metaforic sau metonimic. Pornografic nu e sexul în sine, ci degradarea politică, retorica găunoasă, manipularea colectivă, ca un viol sau, prin acceptare și complicitate, ca un act de prostituție" (Corcinschi, 2019, p. 329).

Cu o ironie la limita obscenității, romanul *Pizdeț* a lui Alexandru Vakulovski vine să zdruncine din temelii toate canoanele general accepte ale prozei române din Basarabia. Astfel că realitatea crudă putea fi înfruntată doar adoptând o atitudine sarcastică, cuvinte de ocară, cuvinte necuviincioase aruncate sub forma unei insulte. Ba mai mult, cu întrebuințarea unor cuvinte obscene, naratorul din romanul *Pizdeț* aruncă insulte față de sistemul politic și chiar față de realitatea crudă pe care nu o poate schimba, timp în care este impus să o accepte așa cum este.

Constatăm că unele cuvinte licențioase, au funcția mai degrabă a unei înjurături rostite. Naratorul parcă mânat de același sentiment al furiei, față de orânduirea socială, după modelul expus în celebrul discurs hamletian, unde prin aruncarea unor cuvinte tăioase se poate lua o atitudine față nedreptatea și abuzurile pe care personajul este nevoit să le facă față: „Scârba și ura. Avem sădite în noi scârba și ura. Noi nu mai vrem să fim rataţi ca părinții noștri, nu vrem să zâmbim frumos când cineva ne f...te. Trebuie să stârnim odată pentru totdeauna resturile mucegăite cu viață lungă. Rahaturi mobile. Peste tot. în scaunele președinților de țară, la catedră, în trolee. OOOOOOOOOOO sasi h...i, sau pre românește – sugi p...la, zicem noi scumpilor noștri din secolul 15 i.d.H care au uitat să moară. Mori odată ca pute a hoit! Fuck Off!" (Vakulovski, 2020, p. 13). Atitudinea ironică din romanul lui Vakulovski, pe lângă răzvrătirea față de realitatea crudă, aceasta ar mai scoate în evidență și cealaltă latură a individului basarabean, de a da „alehamite" din mână precum e și sugestia din titlul acestui roman, *Pizdeț!*

În altă ordine de idei, ironia și autoironia devine o modalitate de ilustrare a unei trăiri, nu doar în sensul general al unor comportamente umane specifice tendințelor scriitoricești, ci și în sensul ilustrării acestor trăiri în personajele care constituie în mare parte paradigma literară de după 1990. Umorul devine tangențial o modalitate de a spune lucrurilor pe nume, într-o manieră în care limbajul devine spumos și mai direct în ceea ce privește anumite rezerve impuse de manierismele pudicității. Observăm chiar o prefigurare a unui demers po(i)etic, care devine mult mai aproape de ceea ce se spune la modul direct, decât camuflările suprasolicitate ale indecenței și ale cuviinciosului din literatura care respectă în totalitate canoanele. Prin urmare ironia și autoironia ține și de un demers structural, un mod de a zice, un mod de a spune ceea ce nu poate fi spus deschis, precum e eufemismul sau instrumentele eufemistice de expunere. În general, discursul eufemistic camuflează doar, pe când ironia sau discursul ironic rupe barierele cuviinciosului după principul popular „mai în glumă, mai în șagă", fapt ce scoate, oarecum, de pe tărâmul „celor ce nu se spun" și celelalte activități ale ființei umane. Personajele devin, astfel, prototipuri ființiale care pot vorbi cu lejeritate despre orice în fața oricui. Problemele și aspectele tabuizate sunt redate prin intermediul unui registru sarcastic, cea ce e specific paradigmei postmoderniste după modelul discursului poetic al lui Allen Ginsberg „să gândești ceea ce gândești cu adevărat" din *Howl și alte poeme*.

Producțiile literare devin tot mai marcate de fragmentarism, manierism, ironie și autoironie sau chiar textualism gratuit, fapt ce scot în evidență un narator dezinvolt și nonconformist „ce le spune" mai mult decât le povestește (mesajul trece pe un plan secund, evidențiindu-se mai mult maniera de a spune). Se creează senzația că lumea poate fi percepută în ansamblul ei și redată prin prisma ironiei și a ironicului. Realitatea este simulată și redată în același timp într-o manieră ironică. Temele și motivele ce puteau fi ascunse în spatele unui limbaj cuminte sunt valorificate din plin în textele literare de după 1990. Astfel, se resimte un „dezgheț" literar, iar acesta nu cade în extrema vulgarului, tocmai datorită elementelor autoironice de circumstanță. Textul lui Cheianu poate fi un exemplu în acest sens, care pe alocuri încă mai păstrează o retorică cuminte: „În una din cele două odăi bunică-mea sforăia voinicește, iar în cealaltă bunii mei părinți purceseră la ale lor, cele tinerești. Practicau treaba asta de vreo doi ani, dar fără nici o eficiență. În sens că bebelușul de mine nu dobândeam contur și basta" (*Totul despre mine*). În mare parte, producțiile literare de dup 1990, precum: *Totul despre mine* de Constantin Cheianu, *Iepurii nu mor* de Savatie Baștovoi și *Pizdeț* de Alexandru Vaculovski. Aceste producții literare sunt considerate de către cercetătoarea Dorina Bohanțov că ar reprezenta „cazuri interesante de emancipare a scrisului" (*Discursul postcolonialist,* p. 19-24). Ca procedeu literar, ironia este o valorificare a modalităților de a spune și reprezenta lucrurile

după modul în care le sunt atribuite numirile propriu-zise precum sunt detaliile erotice din romanul *Țesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun sau din romanul *Printre vagoane* de Mihaela Perciune (2005). Narațiunea devine o reprezentare ce alternează între manierism și textualism, unde „spusa" nu mai e „sfântă" precum era specificul celor spuse de romantici, ci spusa, adică discursul literar este cât se poate de „direct" și „îndrăzneț", condimentat cu cât mai mult umor.

Tot în cheie ironică vine și proza scurtă a lui Anatol Moraru, care are un caracter pamfletar asupra cotidianului precum este bunăoară în povestirea *Tehnica mariajului*. Ridicolul și comicul de circumstanță lovește și în elemente care au încărcătură sacralizată cum ar fi „nunta": „Totul a început acum cinci luni, când au venit tinerii să ne tocmească. Ne-au dat arvura și eu le zic în glumă: «Măi băieți, da vă rog eu frumos să nu ne dați de sminteală, și să faceți nunta». Le-a plăcut spusa. Aseară, când au intrat tinerii în cort, parcă mai s-a părut că mireasa e alta, dar, mămuca lui, oamenii ne plătesc pentru voie bună, nu pentru investigații (...) Vine mirele, ne dă banii, bem câte o sută de grame și eu îl întreb: «Da nu cumva mireasa-i alta sau nu s-a părut mie?» «Desigur, îmi răspunde el rânzos, pe aceea am lepădat-o. Dar n-am vrut să vă dau de sminteală și am găsit-o pe asta»" (Moraru, *Nu mă tentează*, 2011, p. 89-90). Astfel, putem întrezări o armură postmodernă a discursului ironic și care în principiu accentuează o anumită atitudine față de niște priorități stabilite în mod nepotrivit cu logica firescului.

Personajele din narațiunile lui Anatol Moraru sunt create după niște repere psihologice specifice cinismului postmodern și care poartă accente (auto)ironice, precum foarte bine se poate observa în *Toți sînt unu...*, unde sublimul și idealurile sunt reduse parcă la nevoia de a-și duce o povară providențială din care a mai rămas doar un singur exercițiu, observația: „Când eram tânăr fecior didactic, mă gândeam uneori la evadarea din campus; or, luminile Chișinăului, lucru știut, pot fascina pe orice provincial emancipat. Trecut-au anii cum trecură și am înțeles că va trebui să-mi consum zilele date de Dumnezeu (câte ori fi, cum or fi...) în acest perimetru universitar și în această urbe, răsadniță a spleenului. De unde și, îmbrăcând masca lui Karl Zaharovici, care se plimbă acum, vreau să cred, bine dispus prin grădinile Domnului, mă strădui să înregistrez exercițiile personajelor din campus..." (Moraru, *Nu mă tentează*, 2011, p. 79). Libertatea și percepția acesteia ține nemijlocit de un limbaj comic, pe alocuri încrustat într-o matrice existențialistă „băgată" parcă cu sila în ființa personajelor. Mai mult decât atât, se poate observa că în proza scurtă a lui Anatol Moraru se insistă asupra fiecărui element al nuvelei înregistrat în conformitate cu semnificația fundamentală a vieții, în aspectele ei cotidiene, festive, comice, sublime, tragice sau oportuniste. Elementul autobiografic introdus în textele sale are drept scop să ofere cititorului realitatea brută, lipsită de semnificații prestabilite. Cititorului îi revine sarcina de a alege, după propria dorință, desfășurările situațiilor precum și semnificațiile din interiorul textului, ceea ce în fond denotă un fel anume de a trata situațiile penibile cu abundență de sarcasm și replici *comicizate*.

Însumând cele spuse, putem afirma că în proza română din Basarabia de după 1990 se poate observa un element distinctiv ce o caracterizează: actul ironizării. E un procedeu specific postmodernismului, care își permite, în ciuda rigorilor artistice și de convenții textualiste, o abordare directă și fără patetism, care mizează nu pe subînțelesuri, ci pe semnificații de conjunctură. Se apelează des la strategii de expresie ludică, pe alocuri cu tendințe autoironice. În acest sens, autoironia e mai degrabă un procedeu prin care autorul se poate disocia de ceea ce numim „narcisism" și efectele lui, datorită căruia, naratorul este smuls de pe poziția clasică a demiurgului, precum am putut observa la autori ca Alexandru Vakulovski, Constantin Cheianu, Anatol Moraru ș.a., care în mod cert au produs și o simbioză dintre convențional și discursul parodic cu accente ironice grave, după principiul machiavelic, *scopul scuză mijloacele*.

Perspectiva pe care o deschide acest tip de scriitură, marchează nu doar tentațiile excentrice ce definesc limbajul ca fiind unul cu interferențe ale obscenității, ci și un mod specific de raportare a personajelor la factorul cotidian. Personajele sunt de regulă autoreflexive ce comunică subterfugii și date ale realității imediate. Vulgarul se pierde parcă în *Jocul îndrăzneț* al cuvintelor sau al multiplelor valențe intertextuale, fapt ce marchează o dispoziție firească de nonconformism și autoironizare. Autoironizarea este nu doar în raport cu naratorul empiric, ci și în raport cu actul creației sau cel al scriiturii, astfel încât însuși textul devine obiectul ironizării, precum foarte bine se poate observa în romanul *Țesut viu. 10x10*. În acest sens 10x10 nu e măsura și nici exprimarea unor cote care ar încifra simbolic imagini sau trăiri, ci ieșirea din cadrul unor parametri prestabiliți și impuși scriiturii, determinată fiind de un puternic accent livresc cu ramificații spre textualitate decât spre semnificații poetice. Așadar, însuși fenomenului postmodernist îi este caracteristic accentuarea nu atât a ceea ce poate fi spus, ci a modului în care se poate spune.

BIBLIOGRAPHY

BITTEL, Adriana. *Iulia în iulie*. București: Editura Eminescu, 1986.

BOHANȚOV, Dorina. *Discursul postcolonialist. O resurecție a relației dintre centru și periferie*. În: Sud-Est, 2004, nr.1, p. 19-24.

CHEIANU, Constantin. *Sex&Perestroica: dilogie*. Chișinău: Editura Cartier, 2010.

CHEIANU, Constantin. *Totul despre mine*. Chișinău: Editura Cartier, 1999.

CORCINSCHI, Nina. *Narațiuni ale erosului*. Prefață de Bogdan Crețu. Chișinău: Editura Cartier, 2019.

CORCINSCHI, Nina. So*arele și Păunul: Căutări de paradigmă.* Chișinău, Institutul de Filologie, 2013.

CORCINSHI, Nina. *Puncte de vedere și voci*. În: Moraru Anatol, punct de vedere, Editura Junimea, Iași, 2017.

GALAICU-PĂUN, Emilian. *Țesut viu. 10x10.* Chișinău: Editura Cartier, ediția a 2-a, 2014.

MORARU, Anatol. *Nu mă tentează*. Chișinău: Editura Carter, 2011.

TOFAN, Alina. *Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre Perestroika la moldoveni.* În: „Metaliteratură”, 2009, nr. 5-6, p. 88-92.

VAKULOVSKI, Alexandru. *Pizdeț*. Iași: Editura Polirom, 2020.

VIGHI, Daniel. *Povestiri cu strada depozitului*. București: Editura Cartea românească, 1985.

THE PATTERNING OF SOCIAL DIFFERENCES IN LANGUAGE. THE FIELDWORK FOR DARE

Carmen – Mihaela Potlog
PhD, „Ioan Ciurea" Secondary School, Suceava

Abstract: Literature is, of its very nature, polyvalent – it can mean different things at the same time. Also, literature explores with its unrivalled subtlety the linguistic ambiguities; it have been observed that English is unusually rich in ambiguity and English literature is all above it. 'Double bind' can shift attention from choice to the bondage scenario in which choice is enforced. Usually the bind is disingenuous, but the double bind can be a staple of fictional plot.

Keywords: choices, black speakers, euphemisms, processes, differences

Argumentele care sprijină necesitatea unui modern reflexiv al noțiunii de reprezentare (politice) provocat de politica identității au fost atât de diverse în virtutea multiplelor diferențe încât aproape au constrâns impunerea unui așa-zis concept al intereselor politice de gen ale unei anumite identități. Tema unei astfel de investigații, fie ea preponderent conceptuală e una suficient de vagă, fiind necesară o clarificare conceptuală a ceea ce este genul adesea definit în termeni contradictorii și ambigui (din cauza suprapunerilor terminologice) precum *interese (politice), analiza critică, influențe, nuanțe, urgențe paradigmatice, determinism socio-cultural, dinamica relațiilor* sau a hiper-generalizărilor de natură conclusivă, a inadecvării conceptuale sau ideologice.

Rolul individului într-o astfel de construcție ("constructivism individual"[1]) a multiplelor nuanțe ale abordării și consecințelor divergente fiecărui autor conduce către o analiză a diverselor interese fie ele specifice sau comune. Ipoteza unei analize exhaustive accentuează rolul cercetărilor de factură empirică, cantitativă sau calitativă. Perspectiva comparativă a femeilor și bărbaților reflectă fundamentarea unei analize preponderent empirice a intereselor politice de gen.

Acest sistem, fie "ideologic"[2], fie al unor "relații de putere"[3], fie de "reprezentare și clasificare cu implicații materiale"[4] face ca *identitățile multiple* să genereze aparențe și confuzii. Aceste imprecise sau eufemiste linii de demarcație între disocierea gen - femei conferă rigoare limbajului.

Asimetria dialecticii de gen, reprezentată de o așa-zisă reciprocitate eșuată din perspectiva lui Beauvoir sau de o elaborare monologică a unei economii globalizante semnificante masculine din perspectiva lui Irigaray așază sub semnul identității contextele feministe în cadrul unor relații de subordonare (prin diverse forme convergente de opresiune,

[1] Oana Băluță, *Feminism modern reflexiv*, Editura Tritonic, București, 2013, p. 18.
[2] Monique Witting, 1973 cf. Oana Băluță în *Feminism modern reflexiv*, 2013, pp. 25-26.
[3] Gayle Rubin, 1975 cf Oana Băluță, *Op.cit.*, pp. 25-26.
[4] Katerine Woodward, 1997 cf Oana Băluță, *Op.cit.*, pp. 25-26.

planuri secvențiale derivate din câmpul social). Câmpul puterii, al economiilor semnificante masculine e în special, dar nu exclusiv în serviciul domeniului masculin acaparator.

Astfel, universalitatea identității femeii, poziția epistemologică e în fapt o conștiință articulată, transculturală a feminității, sexualității, maternității, scriiturii feminine, clasei și privilegiului rasial. Spectre ale discontinuității și incoerenței acestora în raport cu normele statutar impuse de masculinitate au condus la conturarea unui "adevăr al sexului"[5], o matrice culturală a identității de gen, rivale și subversive, atribute expresive și opoziții asimetrice între "bărbat" și "femeie", în fapt ale dezordinii de gen (dublet care maschează discursul univoc, hegemonic al masculinului care reduce feminismul subversiv la tăcere). Practicile discursive, normative, convenționale (subiectul întotdeauna masculin), opozițiile binare sunt reflecții ale metafizicii substanței în care fiecare termen al cuplului e efervescent, difuz, anihilator pentru celălalt.

Ca reacție la restricția sexualității normative subiecții individuali distrug categoria sexului (nu doar bărbații sunt persoane, nu există un alt gen în afara celui feminin) și propun limbajului un subiect lesbian.

Genul e marcă a limbajului, folosofie a raționamentelor evidente a reflecțiilor, a ordinii simbolic redundante, naturale și sociale. Limbajul însuși respect acea ordine a materialității concrete și contingente a individului. Construcția subiectivității feminine respectă forma specific feminină de erotism. Lingvistica masculine respect interdicțiile legii fondatoare, legea tatălui. La nivelul imaginaruluimasculinul și femininul produc genuri cultural diferite. Pe de o parte negația (masculine), iar pe de altă parte emblema maternității ca înrudire, dimensiunea critică a inconștientului. Axa disjunctivă feminin/ masculin voință divină deterministă a condus la crearea unei matrici a relațiilor normative de gen care poartă însemnul unei singularități monoteiste, neunitară.

Concepția utopică a normei feministe (o sexualitate dincolo de sex), argument antiesențialist, e premisa conform căreia sexualitatea ar fi pur și simplu un construct cultural alcătuit din termini falici. Regimurile de putere sunt expuse în termini filosofici tradiționali care trasează parametrii politici prin descrieri de tip fenomenologic (a fi bărbat sau a fi femeie, real versus autentic). Devenirea femeii conform convingerilor exprimate de Beauvoir e un proces continuu de construcție care la nivelul practicii discursive e deschis resemnificării substanței, autenticului feminin.

Mecanismul prin care sexul e transformat în gen, dialectica misogină sau contingența mută a femininului sunt camuflate de un fundament de necontestat al culturii: sexul natural; dualism și reciprocitate între construcție și naturalizare, unul și celălalt, sex și gen, natură și cultură.

În cadrul limbajului subiectul ia ființă. La originea semnificațiilor pare să semnifice subiectul masculin. Procesul de constituire a sensului cere ca femeile să confirme autonomia iluzorie a acestora, prin marcarea simbolicului (semn și putere). Aparenta realitate a subiectului masculin și irealitatea celui feminin converge către "deghizare"[6], dominare a "funcției măștii"[7] înțelesuri contradictorii (aparența sau existența ființei). Dubla negație (de două ori pierdut) a structurii identității explică dezamăgirea și orientarea către nevoia de idealizare drept consecințe ale observației.

---

[5] Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. I: *An Introduction*, New York, Vintage, 1980, p. 154
[6] Jacques Lacan, *The Meaning of Phaullus*, NewYork, Norton, 1980, p.81
[7] *Ibidem*, p.85

Acceptând structura paternă a culturii şi maternitatea ca realitate preculturală atribuim limbajului şi funcţia semiotică (emergent, semnificat lingvistic pe de o parte şi expresia poetică, simbolic corpul matern pe de altă parte). Multiplelor semnificaţii lingvistice (în general) prin funcţia poetică limbajul nu se conformează normelor, fiind una lingvistică de tip disociativ, opoziţional, a eterogenităţii impulsurilor (materne). Semioticul derivă din şi prin ritm, asonanţă, intonaţii, repetiţii, materialitate difuză, în timp ce simbolicul prin fonem, imagini şi metafore semnificante, abstracte şi univoce, prin raţionament cantitativ. Limbajul poetic e marcă a maternităţii, similar psihozei[8] (substituiri ale legii paterne; destrămarea psihotică a identităţii).

Opoziţia e marcată şi la nivel principial (principiul multiplicităţii versus principiul identităţii), subversiv şi disruptiv, univoc (masculin) şi multiplu (feminin). Falsei construcţii a sexului (Foucault) i se opune un discurs invers, de putere în care sexul e tratat ca efect, o falsă denominaţie, expresie autentică a represinuii sau dominării. Recontextualizată, atitudinea emancipatoare a scriiturii feministe e restrictivă din perspectiva genului, discursivă şi necesară identităţii corporale, polimorfă şi creativă ca rezultat al unei culturi instrumentalizate. Reflexie a unui sofism iluzoriu caracterul de emancipare al textelor feministe amplifică tentaţia de a romantiza sexualitatea asemeni unui joc utopic al plăcerilor.[9] Caracteristicile identităţii de gen, introspecţia narativă, structura ambivalentă, toate acestea sugerează un tabu erotizat, "fericitul limb al nonidentităţii"[10].

Supuse devenirii figurile corporale feminine sunt parte a categoriei femeilor, produse ale unei elaborări culturale statice. Limbajul e însă creativ, uneori prediscursiv, alteori structuralist, semnificant, contingent sau normativ. Construcţiile perceptive sunt corespondenţe ale realităţii sociale, categorii politice şi mai puţin fapte naturale.

Discursul e opresiv, abstract, dominant, material, universal întrucât "subiectul este întotdeauna deja masculin"[11], "nici o femeie nu poate spune *eu* fără a fi pentru ea însăşi un subiect deplin – adică lipsit de gen, universal, întreg"[12]. Universalizarea discursului tradiţional presupune acceptarea mentalităţii heterosexuale şi negarea celui particular asertiv, contingent cu un subiect relativ şi particular (lipsă, negaţie, paradigmă).

Normativ, masculinul e asociat universalului, iar femininul e particularizat. Încercarea criticilor feminişti de a elimina toate formele pronominale de persoana a III-a (el/ea, ei/ele) are drept scop accentuarea categoriilor persoană şi gen aşa cum apar ele în limbaj. Acest dualism problematic presupune şi o metaforă a decorporalizării (distrugere a corpului pe care scrie autorul) prin trasarea unor limite în interiorul unei arii noi culturale. Aceste contururi reevaluează planul diferenţierilor identitare (existenţa a două lumi distincte, impermeabile; interior/ exterior). Semnificaţiile genului obligă la reconsiderarea masculinului şi femininului un aşa-zis stil corporal, colectiv, temporal, umanizat: "Genurile nu pot fi nici adevărate, nici false, nici reale, nici aparente, nici originale, nici derivate. Totuşi, ca purtătoare credibile ale acestor atribute, ele pot fi făcute să devină radical şi categoric *necreditabile*"[13].

Instanţa discursului epistemologic marchează o ierarhie a genurilor care presupune o entitate constituită şi exprimată simultan prin diverse modalităţi discursive de reconsolidare a identităţii naturalizate. Construcţia şi deconstrucţia identităţii presupun un paradox al subiecţilor.

---

[8] Julia Kristeva, *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, NewYork, Columbia University Press, 1980, p.135

[9] Judith Butler, *op.cit.*, p. 137.

[10] Idem, p. 138.

[11] Luce Irigaray, *The Sex Which Is Not One*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 60.

[12] Monique Witting, *op.cit.*, p.151

[13] Judith Butler, *op.cit.*, p.192.

Relaționarea dintre ideologie, feminism și utopie presupune din punct de vedere literar un discurs feminist care variază de la considerente pragmatice ale unității de viziune la apartenența proprie (motive pur subiective) și abordări metateoretice. Raporturile dintre genuri au condus la diferite tipuri de nuclee ideologice sau constatări care aparțin unor tradiții diferite. Subsumat unei ordini specifice imaginarului, discursul ideologic nu se mai legitimează prin referința la transcendent, fiind înscris în social analizând empiric problema autoînțelegerii, social-reflexivă.

Comunicarea lingvistică în gramatica raționalității moderne restructurează limbajul obișnuit construind o variant sociolingvistică elaborate care presupune decontextualizare ideologică, formarea unei sfere publice (în care relația social este în mod aparent pe deplin reciprocă) și a unui public inconștient (preferință socratică), reducționist (elita intelectuală). Descriptiv, uneori chiar critic peiorativ (marxist) limbajul nu poate fi delimitat de orice referință negativă, de imaginea distorsionată a realului, fiind un mediu al acțiunii sociale, semnelor și valorilor în viața socială (puteri politice dominante, gândirea identității, realitate lingvistică versus fenomenală, închidere semiotică, structură, convertire). Strategiile și concepțiile restrictive propun o dihotomie operativ (principii care susțin în mod real politicile justificate) fundamental (principiile care determină scopurile finale și perspectivele prin care pot fi realizate), prudență și eficacitate.

O importantă latură a specificității discursului feminist o presupune în mod evident multitudinea de informații care derivă din limbajul socio-rasial, contrastant. Dubla ipostază și conotațiile cuvântului *trouble*, pe de o parte ca formă de răzvrătire și contestare a formei acceptării sensurilor, iar pe de altă parte ca asumare a riscului persecuției, marginalizării sau excluderii ca dominantă reconfirmă hegemonia universului uman. Fără a se autodeclara foucauldiană în gândire legitimitatea unei abordări care să definească indefinibilul femeia e o sumă de reprezentări contingente. Particularitățile și fragmentarismul sunt realități ale stratificării sociale. La nivel ideatic aceste distincții (subiective) bazate pe putere și respect ar trebui echilibrate cu abstractul noțiunilor obiective cu care în fapt contrastează.

În conflictul care opune dinamica egalitară logicii sociale, opozițiile dintre genuri, economia diferenței masculin – feminin, public – privat, material – afectiv transcede metamorfozele. Deși elogiată egalitatea și libertatea celor doi parteneri cele două genuri structurează asimetric realitatea socială trăită. Epoca suveranității frumuseții femeii, doctrina matriarhatului primitiv se încheie, revendicând după decădere, subordonare (feminismul victimizant) deplina participare la sferele moderne ale puterii. Ca urmare a evoluției disimetriei bărbat public – femeie privată, normele sociale și identitare care au orientat masculinul către competiție situându-l într-un plan superior ierarhic, iar femininul către relațional și interiorizare disputa pragmatică atrage atenția asupra modului în care interesele transced către un modern reflexiv (uneori viciată de realitatea empirică).

BIBLIOGRAPHY

Algeo, John, *Dare in the Classroom* in *Language Variation in North American English: Reasearch and Teaching*, eds. A. Wayne Glowka and Donald M. Lance, New York: Modern Language Association of America, 1993

Annas, Pamela J, *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*, New York, Greenwood Press, 1988

Atwood, E. Bagby, *A Survey of Verb Forms in the Eastern United States*, University of Michigan Press, 1953

Blănuță, Oana, *Feminism modern reflexiv*, Editura Tritonic, București, 2013

Butler, Judith, *Genul-un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, trad. Bogdan Ciubuc, București, Editura Univers, 2000

Freedman, Diane P, *An Alchemy of Genres. Cross-Genre Writing by American Feminist Poet-Critics*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1992

Kristeva, Julia, *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980

Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1977

CHRISTIAN LITERATURE AND THE ELEMENTS OF QUALITY WRITING

Carmen Gabriela Popa
PhD

Abstract: Literature, by its very nature, engages its readers, challenging the encounter with multiple worlds that stimulate cognition. Reading can draw us out of the narrow horizon of specialty to guide us through the multitude of great and strange avenues of thought, a process which this paper will succinctly attempt to model and explain. It is addressed to those who want to place themselves in the Christian literary tradition by means of the Roman. For them an attempt is made to have presented how Christian authors made use of the common literary styles of their era to express the Christian faith. The perspective of the approach in this work is that of a literary historian, an eclectic critic, and an avid reader, for whom Christianity and literature coexist.

Keywords: reading, fiction, Christian literature, truth, God.

Având în vedere ritmul surprinzător al dezvoltării comunicării electronice, cine ar mai susține faptul că aceste încurcate științe ale scrisului și cititului vor putea sau vor trebui să supraviețuiască? Rămâne, totuși, o certitudine faptul că lectura nu va putea niciodată să dispară în rândul creștinilor pentru că întreaga revelație creștină se concentrează în jurul unei Cărți: *„Toată Scriptura este inspirată de Dumnezeu şi de folos pentru învăţătură, pentru mustrare, pentru îndreptare, pentru instruire în dreptate, pentru ca omul lui Dumnezeu să fie desăvârşit şi pe deplin echipat pentru orice lucrare bună”.*[1]

Dumnezeu a dorit să ni Se descopere pe Sine într-o manieră cât se poate de personală prin Cuvântul Său – Biblia. Citirea Bibliei obligă la citirea altor cărți și, astfel, la formarea unor deprinderi intelectuale importante. Pe de altă parte, ne punem mereu întrebarea: ce este o carte bună? Nu este oare problema *gustului* pur subiectivă? Se pare că nu în întregime. Gusturile noastre, la fel ca alte aspecte ale vieții, trebuie formate și dezvoltate. Trebuie să învățăm să ne desfătăm cu ceea ce este bun. Tot așa cum cărțile rele sub aspect moral sunt adesea rele și sub aspect estetic, cărțile bune – chiar cele care sunt scrise de necreștini - sunt, de obicei, în acord cu ordinea creată de Dumnezeu atât în domeniul moral, cât și în cel estetic. Pentru a recunoaște atât calitatea, cât și mediocritatea este nevoie de experiență și de cunoștințe. Mortimer Adler, vorbind despre *frumos*, face distincție între *agreabil* și *admirabil. Agreabilul* este subiectiv – ceea ce bucură pe cineva s-ar putea să nu bucure pe altcineva, existând o multitudne de motive pentru care omul găsește plăcere într-o experiență dată. *Admirabil,* pe de altă parte, se referă la calitățile obiective, pe care Adler le prezintă ca pe „o desăvârșire sau o perfecțiune intrinsecă adecvată lucrului respectiv”.[2] Mulți oameni consideră că filmele de aventuri sunt *agreabile*, însă chiar și susținătorii lor nu le vor considera probabil și *admirabile,* nici sub raport moral, nici sub raport

[1] Biblia, 2 Timotei 3:16-17.
[2] Mortimer J. Adler, *Six Great Ideas*, New York, Collier, 1984, pag.114.

estetic. Un film, pentru a fi *admirabil* în mod obiectiv, va trebui să numere printre *perfecțiunile* sale: actori talentați care să joace bine, o regie și o imagine de calitate, un scenariu bine scris și o temă care să provoace gândirea. Pentru a recunoaște aceste *perfecțiuni* este nevoie de cunoașterea tehnicilor și a calităților producției de film. Odată ce spectatorii au dobândit aceste cunoștințe, vor ajunge să se bucure și mai mult de filme, deși atunci nu vor mai fi satisfăcuți de produsele de *mâna a treia.* Tot așa, oamenii care nu gustă muzica clasică, de obicei, nici nu o înțeleg. După ce au învățat cum să asculte muzica clasică – să-i înțeleagă tehnicile, formele, istoria și semnificația – reușesc să se bucure de ea. Procesul acesta de-a învăța cum să te bucuri (în mod subiectiv) de ceea ce este admirabil (în mod obiectiv) este cunoscut sub numele de *cultivare a gustului*.

În continuare, vor fi analizate diferite forme și stiluri ale literaturii, cu scopul de a cultiva gustul. Ceea ce este obscen este *lipsit de gust*. A prefera urâțenia în locul frumosului reprezintă o *lipsă de gust*. Solomon observă că „pentru cel nebun este o plăcere să facă rău", în timp ce „pentru cel înțelept este o plăcere să lucreze cu pricepere".[3] Lucrurile care ne desfată au o dimensiune spirituală. Pentru creștinii contemporani, înconjurați de oceanul culturii de masă, a-și găsi plăcerea în lucruri de calitate ar putea fi un mijloc important de supraviețuire. „Dezvoltarea cuprinzătoare a personalității, realizată cu participarea și asistența artei, este un proces semnificativ, nu formal. Orice artă poate oferi o imagine holistică a realității și poate exprima atitudinea estetică, spirituală a unei persoane lumii. Spiritualitatea umană este formată conștient, este cultivată de mulți oameni și circumstanțe, dar mai mult este procesul de auto-educație, auto-îmbunătățire, auto-absorbție. Valoarea spirituală este rezultatul diferitelor tipuri de activități mentale și artistice ale unei persoane, care a primit o recunoaștere publică ridicată și a devenit un factor de cultură. Valorile spirituale care formează tezaurul cultural al omenirii sunt clasificate în funcție de caracteristicile lor prin conținutul și gradul lor de prevalență. În conținut, ele corespund cu trei domenii principale - știință, moralitate și artă. Valorile artei sunt produse ale unui asemenea domeniu al activității spirituale în care toate puterile psihice ale unei persoane lucrează, nu numai asupra rațiunii, ci mai presus de toate, asupra sentimentelor. Subiectul artei nu este numai lumea exterioară și relațiile dintre oameni, ci și lumea interioară subiectivă a omului. Valorile artistice sunt mai iraționale, condiționate etnic și poartă o amprentă distinctă a creatorului lor".[4]

Biblia conține aproape toate genurile de scrieri și forme literare. Începând cu listele statistice din cartea Numeri și până la discuțiile teologice complexe din epistolele lui Pavel, Dumnezeu utilizează scrierea aproape sub toate formele ei pentru a Se descoperi pe Sine. Biblia este o adevărată *bibliotecă* compusă din șaizeci și șase de cărți separate – care cuprind istorie, legi, teologie, critică socială și reflecții personale. Aceste cărți folosesc aproape toate genurile și formele literare: relatări istorice efective (zugrăvirea unor evenimente concrete), expuneri filozofice (explicarea și analizarea unor idei abstracte), beletristică (sub forma pildelor) și poezie (sub forma psalmilor). Cu toate acestea, pentru unii: „ … teologia este adesea plictisitoare și abstractă, dar istoria lui Dumnezeu este pasionantă și vie. Spre deosebire de alte perspective asupra esenței, ea a însemnat lupte titanice și mari angoase".[5] John Barton constată că: „Noul Testament (...) nu s-a născut ca o culegere de scrieri sacre, ci ca literatură ocazională – foarte importantă, dar nu sacrosanctă. Fiecare epistolă a lui Pavel se adresează unei situații particulare

[3] Biblia, *Proverbe*, 10:23.
[4] https://materiale.pvgazeta.info/utilizator-158/formarea-gustului-muzical-si-estetic-al-elevilor.html
[5] Karen Armstrong, *Istoria lui Dumnezeu*, Edit. Orion, București, 2022, pag. 23.

dintr-o Biserică locală și, cu toate că el dorea fără îndoială ca epistolele sale să fie păstrate și recitite, ele nu aveau sfințenia neechivocă a Scripturilor ebraice”.[6]

Creștinii nu trebuie să apere nici una dintre formele amintite și nici nu trebuie să se întrebe dacă poezia sau proza beletristică pot fi citite sau scrise în mod legitim de către creștini. Dacă Dumnezeu a crezut că este bine să le folosească în Scriptură, atunci ele sunt absolut legitime. Raționalismul laic ar putea contesta utilitatea prozei sau adecvarea poeziei, însă creștinii, în măsură în care respectă Cuvântul lui Dumnezeu, nu pot. Și, totuși, aceste tipuri diferite de scriere sunt adesea greșit înțelese. De exemplu, se consideră adesea că, dacă un anumit text este poetic, atunci nu mai poate fi și adevărat. Cercetătorii Bibliei care lansează astfel de considerații se grăbesc adesea să eticheteze unele pasaje ca fiind *mitice* sau chiar *ficțiune* fără să înțeleagă prea bine ce înseamnă, de fapt, mitul sau ficțiunea. Înțelegerea greșită a formei literare poate duce la înțelegerea greșită a Scripturii. De asemenea, citirea altor cărți decât Biblia, cunoașterea dinamicii unor forme literare ca proza și poezia poate fi de folos. Cunoașterea măiestriei artistice implicate în relatarea unor fapte reale ne poate ajuta să înțelegem tendințele ascunse și filosofiile prezente în orice fel de scriere. Înțelegerea acestor lucruri ne poate ajuta să apreciem o lucrare de calitate și, în același timp, să comunicăm noi înșine mai bine. Cunoașterea unor aspecte legate de tehnica scrierii unei opere literare în proză contribuie la creșterea plăcerii și a înțelegerii de care avem nevoie atunci când citim un roman, o nuvelă sau o schiță. Cunoașterea modului în care trebuie citită poezia – o artă aproape uitată de cititorii contemporani – ne poate deschide un întreg domeniu al plăcerii și înțelepciunii. „Înțelegerea modului în care acționează literatura poate contribui la sporirea discernământului nostru, ne poate ajută să deosebim scrierile (…) care umplu librăriile și să ne cultivăm gustul pentru ceea ce este *vrednic de primit*, așa cum ni se recomandă în Filipeni 4:8[7]. Cunoașterea tehnicii literare este, de asemenea, esențială pentru scriitorii creștini care vor să-și lase propria lor amprentă asupra publicului cititor. Așa cum legile fizice se aplică în aceeași măsură creștinilor și necreștinilor[8], tot astfel și legile artei au o aplicabilitate universală. Principiile estetice, în aceeași măsură ca și principiile științifice își au temeiul în ordinea creată, fiind manifestări ale planului lui Dumnezeu. Astfel, fie că un autor este creștin, fie că nu, elementele măiestriei unei scrieri de calitate rămân aceleași”. [9]

REFERITOR LA PROZA BELETRISTICĂ

Deși orice text poate fi considerat într-un sens literatură, atunci când folosim termenul acesta, ne gândim de obicei la proza beletristică și la poezie (teatrul este, de asemenea, o formă a literaturii. Când, în loc să fie citită, piesa este jucată, ea devine unică, dar măsura în care este *scrisă*, structurarea relatărilor sale va fi ca a celorlalte forme ale literaturii). Beletristica sau ficțiunea de un fel sau altul, inclusiv filmele și programele de televiziune, reprezintă o parte însemnată a distracției noastre și ocupă o mare parte a timpului nostru liber. Se pare că avem nevoie de literatură beletristică. Capacitatea de a inventa povești este o funcție a imaginației creatoare. Această putere a minții umane este fără îndoială o rămășiță a chipului divin care ne-a

---

[6] John Barton, *O istorie a Bibliei. Povestea celei mai importante cărți a lumii*, Edit. Humanitas, București, 2021, pag. 265.

[7] *Încolo, frații mei, tot ce este adevărat, tot ce este vrednic de cinste, tot ce este drept, tot ce este curat, tot ce este vrednic de iubit, tot ce este vrednic de primit, orice faptă bună și orice laudă, aceea să vă însuflețească. Ce ați învățat, ce ați primit și auzit de la mine și ce ați văzut în mine, faceți. Și Dumnezeul păcii va fi cu voi.*

[8] Matei 5:45: „*Ca să fiţi fiii Tatălui vostru Celui din ceruri, că El face să răsară soarele şi peste cei răi şi peste cei buni şi trimite ploaie peste cei drepţi şi peste cei nedrepţi”.*

[9] Gene Edward Veith, Jr., *Reading Between the Lines: A Christian Guide to Literature*, Crossway Books, a division of Good News Publishers, Wheaton, Illinois 60187, U.S.A., 1990, pp. 61-62.

fost dat de către Creator. Faptul că Isus Cristos a fost un povestitor, explicând Împărăția lui Dumnezeu cu ajutorul parabolelor[10], reprezintă un argument suficient pentru creștinii care s-ar putea îndoi de legitimitatea povestirilor.

Unii creștini sunt împotriva operelor literare din principiu, alții se plâng că ar putea pierde timpul cu probleme triviale sau pentru plăcere, în timp ce există lucruri mult mai importante de făcut. Desigur, putem pierde o groază de timp fără să facem aproape nimic. Aceasta este o problemă ce ține de priorități. Unii dintre noi cheltuiesc prea mult pentru a câștiga cele necesare traiului. A munci prea mult, ca și a citi prea mult sau a lucra prea mult în grădină, ne poate face să neglijăm îndatoririle mult mai importante pe care le avem față de familia noastră, față de viața noastră spirituală personală și față de Împărăția lui Dumnezeu. Însă, principiul biblic al Sabatului ar trebui să ne aducă aminte că Dumnezeu ne poruncește să ne odihnim în aceeași măsură în care ne cere să muncim. Literatura ne poate ajuta să ne odihnim mintea și, de asemenea, ne poate ajuta să ne hrănim viața spirituală.

Alți creștini se întreabă dacă nu cumva opera literară este o formă de minciună, atâta vreme cât ea, prin definiție, este o narațiune neadevărată. Philip Sidney răspunde acestei acuzații în lucrarea intitulată *Apology for Poetry*, astfel: „A minți, înseamnă a spune că ceea ce este fals este adevărat". Însă autorul de literatură beletristică nu pretinde că relatările sale ar fi adevărate. „El nu afirmă nimic și deci nu poate minți niciodată".[11] Istoricii, filozofii și savanții, susține Sidney, pot cu greu să ocolească o inadvertență ocazională – prezentând ca adevăr ceva care se dovedește până la urmă a fi fals. Poeții sau prozatorii, pe de altă parte, nu pot minți aproape niciodată, deoarece ei își prezintă opera ca pe un produs al imaginației. „Poetul nu se străduiește să spună ceea ce este sau ceea ce nu este, ci ceea ce ar trebui să fie sau nu ar trebui să fie. Astfel, deși el consemnează lucruri care sunt adevărate, el nu minte pentru că nu le poate prezenta ca adevăr. Ce copil ar fi acela care, mergând la teatru și văzând deasupra unei uși vechi inscripția *Teba* scrisă cu litere mari, ar crede că se află într-adevăr la Teba? Dacă cineva poate ajunge, la vârsta copilăriei, să-și dea seama că personajele și acțiunile nu sunt decât imagini ale lucrurilor care ar trebui să fie, nu relatări ale lucrurilor care au fost, atunci nimeni n-ar mai trebui să considere drept minciuni lucrurile care n-au fost scrise cu scop descriptiv, ci în sens alegoric și figurat. Așa cum în cazul istoriei, căutând adevărul, se îndepărtează copleșiți de mulțimea neadevărurilor, tot așa în cazul poeziei, sesizând ficțiunea, nu ar trebui să considere narațiunea decât o intrigă imaginară a unei inventivități profitabile".[12] Cu toate afirmația că arta literară este esențialmente creativă și liberă de constrângerile realității exterioare, Sidney sugerează existența unei legături între creația artistică și adevăr. Literatura beletristică este înrudită cu adevărul, ca în cazul parabolelor, *în mod alegoric și figurat*. Adevărul unui roman stă în semnificația lui, nu în faptele prezentate. Totodată, Sidney subliniază un alt lucru important privitor la literatură: „funcția ei este aceea de a învăța și de a desfăta".[13] Cu alte cuvinte, deși comunică la modul figurat, opera literară are funcții didactice. Dincolo de faptul că ne informează cu privire la ceea ce e bine și ceea ce este rău – lucruri pe care cei mai mulți dintre noi le cunoaștem deja – literatura poate fi un stimulent pentru înfăptuirea binelui și respingerea răului. Unul dintre

[10] Termenul parabolă desemnează în limba greacă o comparație figurativă sau chiar simbolică ce trebuie interpretată, o folosire a limbajului care este astfel analoagă și poeziei (sursa: Willian F, Arndt și F. Wilburg Gingrich, *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, Chicago, University Chicago Press, 1957, pp. 617-618).

[11] Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Edit. Charles Kaplan, New York, St. Marin's, 1985, pag. 132.

[12] *Ibidem*, pag. 133.

[13] *Ibidem*, pag. 115 (aici, Sidney se inspiră din *Arta poetică* a lui Horațiu).

motivele pentru care narațiunile literare sunt niște învățători atât de eficienți, crede Sidney, este tocmai faptul că ele ne fac plăcere.

REFERITOR LA PROZA NONBELETRISTICĂ

La prima vedere, mulți oameni nu vor considera probabil că proza cu caracter nonbeletristic este o formă a artei. Istoria cu caracter nonbeletristic este o formă a artei. Istoricilor, filosofilor, eseiștilor sau jurnaliștilor nu li se cere decât să consemneze pur și simplu adevărul pe care îl constată. Se presupune că ei nu trebuie să elaboreze lucrurile în imaginația lor și nici nu trebuie să împodobească faptele cu jocuri de cuvinte meșteșugite. Și totuși, consemnarea adevărului implică selecția detaliilor și alegerea cuvintelor. Cuvintele trebuie aranjate în structuri care să aibă sens și trebuie să își comunice eficient mesajul cititorilor. Proza cu caracter nonbeletristic trebuie să fie persuasivă, fie că încearcă să-i convingă pe cititori de validitatea pretențiilor sale, fie că, într-un scop mult mai agresiv, încearcă să le modifice convingerile și acțiunile. Selecția, aranjarea în structuri și calcularea efectului constituie esența acestei arte.

Când citim proza cu caracter nonbeletristic (articole, studii, eseuri sau comentarii), trebuie să fim atenți nu doar la subiectul abordat în lucrarea respectivă și la consecvența internă a argumentării, ci și la limbajul folosit. Stilul scrierii poate fi cheia nu doar pentru satisfacția noastră estetică, ci și pentru deplina noastră înțelegere a lucrării în cauză. Indiferent dacă lucrarea vizată transmite o filozofie cu care suntem de acord sau o filozofie pe care o detestăm, dorim ca ea să fie clară, onestă și pătrunzătoare. Proza nonbeletristică de bună calitate își descoperă sensul, în loc să-l ascundă. Lucrările de proastă calitate sunt echivoce, ascunzându-și implicațiile în spatele unei fațade de abstracțiuni răsunătoare. Aceasta nu înseamnă că lucrările bune sunt întotdeauna ușor de citit. Uneori ideile complexe necesită explicații complexe, însă atunci când un scriitor abordează un subiect dificil este foarte important ca limbajul folosit să nu fie și el la fel. Fiecare domeniu își are limbajul său de specialitate, însă terminologia de felul acesta poate fi descifrat. Așa cum observă Jacques Barzun: „ … falimentul tuturor textelor *dificile*, fără excepție se explică prin prețiozitățile folosite. În astfel de scrieri cuvintele obișnuite sunt folosite greșit, structura propoziției este arbitrară, iar organizarea este întâmplătoare sau inexistentă”.[14] Limbajul trebuie întotdeauna să faciliteze, nu să împiedice comunicarea. „Conceptele dificile necesită explicații clare, pentru ca astfel dificultatea să aparțină subiectului, nu cuvintelor”.[15] Adesea însă se întâmplă exact invers: idei simple sunt exprimate într-un limbaj dificil. În loc de „nu călați pe gheață”, avem: „nici o persoană nu are voie să utilizeze în scopuri recreative apa, sub formă de gheață, indiferent de cantitate”.[16]

Proza nonbeletristică de proastă calitate îmbracă idei simple într-un limbaj extrem de sofisticat, folosind un jargon cu conotații științifice, însă toate acestea nu sunt decât cuvinte goale care sună îngrozitor. „Textul trebuie citit de mai multe ori pentru a putea fi descifrat. Aceste scrieri sunt arogante prin pseudoacademismul lor și prin felul în care neglijează nevoile cititorilor”.[17] Scrierea proastă este de obicei impersonală, adică este lipsită de un glas omenesc și vorbește despre ființele umane ca și cum acestea ar fi doar niște numere sau niște mașini.

Proza nonbeletristică de calitate poate fi transparentă, realizând gradul de claritate necesar pentru a ne capta atenția pentru subiectul tratat, fără să observăm măiestria stilului care creează

---

[14] Jacques Barzun și Henry F. Graf, *The Modern Researcher*, ed. a 4-a, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1985, pp. 32-33.
[15] Gene Edward Veith, Jr., *op.cit*., pg. 68.
[16] Edwin de A. Newman, *Language on the Skids*, Reader's Digest, 1979, pag. 43.
[17] Gene Edward Veith, Jr., *op.cit*., pg. 69.

un astfel de efect. De asemenea, scrierea de calitate poate fi expresivă, folsind cuvinte care atrag atenția prin felul deosebit și pătrunzător în care transmit gândirea autorului. O parte din secretul prozei nonbeletristice eficiente constă în evitarea clișeelor. Un bun scriitor va evita limbajul uzat pe care cititorii l-au auzit de atâtea ori încât cuvintele nu mai înseamnă nimic. În schimb, el va căuta să-și prezinte subiectul într-un mod nou și proaspăt, pentru ca astfel cititorii să-l guste iarăși ca și cum l-ar întâlni pentru prima dată.

Un bun model pentru scriitorii creștini contemporani este C.S. Lewis. El este un apologet atât de eficient al credinței creștine tocmai pentru că este un scriitor de calitate. De remarcat felul în care scrie despre Isus Cristos: „Lucrurile pe care le spune El diferă foarte mult de ceea ce au spus toți ceilalți învățători: *Acesta este adevărul despre Univers. Aceasta este calea pe care trebuie să mergeți*, însă El spune: *Eu sunt Calea, Adevărul și Viața*. El zice: *Nici un om nu poate atinge realitatea absolută, decât prin Mine. Încearcă să-ți aperi propria viață și te vei ruina în mod inevitabil. Jertfește-te pe tine însuți și vei fi mântuit.* El afirmă*: Dacă-ți este rușine cu Mine, dacă atunci când auzi această chemare, îți întorci privirile în partea cealaltă și Eu Îmi voi întoarce privirile în altă parte atunci când voi reveni pe norii cerului în văzul tuturor ca Dumnezeu. Dacă există ceva care te împiedică să vii la Dumnezeu și la Mine, indiferent despre ce este vorba, leapădă lucrul acela. Dacă ochiul tău te împiedică, scoate-l afară. Dacă te împiedică mâna ta, tai-o. Dacă te așezi tu însuți pe primul loc, vei trezi pe cel din urmă. Oricine poartă o sarcină grea să vină la Mine, pentru că Eu voi îndrepta lucrurile. Păcatele voastre, fără excepție, sunt spălate, pentru că Eu pot face lucrul acesta. Eu sunt Nașterea din nou, Eu sunt Viața. Mâncați-Mă, beți-Mă pentru că Eu sunt Hrana voastră. Iar la urmă, nu vă temeți, pentru că Eu am biruit întregul Univers"*.[18] Am auzit atât de mult despre Isus, încât scăpăm uneori din vedere profunzimea afirmațiilor Sale. Lewis folosește noțiuni moderne (*realitatea absolută* și *Univers*), dar nu le diluează nimic. De fapt, scopul său este acela de a restaura caracterul uimitor și radical al afirmațiilor lui Cristos, acela de-a le face neobișnuite, pentru ca astfel să le putem percepe caracterul șocant și convingător, așa cum au fost percepute de primii Lui ascultători. Ritmul pasajului zidește și stimulează, culminând cu o frază care se întrerupe de două ori pentru a sublinia nota personală de urgență din glasul lui Cristos: *Păcatele voastre, fără excepție, sunt spălate, pentru că Eu pot face lucrul acesta.*

REFERITOR LA RETORICĂ ȘI SEMANTICĂ

Filozoful, sociologul și teologul francez Jacques Ellul a lăsat scris, referitor la retorică, faptul că: „ … în Antichitate, grecii și romanii cunoșteau foarte bine lucrul acesta. Realizările lor în domeniul *retoricii,* arta persuasiunii sau arta de a convinge, au rămas neîntrecute".[19] Scriitorul avea convingerea despre greci și romani că aceștia știau că abilitatea de a-i convinge pe oameni poate constitui o uriașă forță spre bine sau spre rău. Astăzi termenul *retorică* este folosit adesea în sens peiorativ, însemnând cuvinte goale și înșelătoare (*cuvântarea aceasta nu este decât retorică*). Faptul acesta reprezintă probabil o dovadă a sărăciei calitative a discursului modern, însă, în adevăratul sens al cuvântului, retorica înseamnă pur și simplu arta vorbirii sau a scrierii eficiente. Faptul că retorica poate fi folosită în scopuri negative nu face decât să-i sublinieze importanța.

Fie că proza cu caracter nonbeletristic cuprinde fapte, fie că ea cuprinde idei, autorul trebuie să aleagă faptele pe care le va include și cuvintele pe care le va folosi pentru descrierea faptelor. Marvin Olasky a arătat cum „ … până și jurnaliștii considerați obiectivi, prin felul în

---

[18] C.S. Lewis, *What Are We to Make of Jesus Christ?* În *God in the Dock,* ed. Walter Hooper, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1970, pag. 160.

[19] Jacques Ellul, *The Humiliation of the Word*, Grand Rapids, Mi. Eerdmans, 1985, pag. 88.

care aleg detaliile relatate și prin limbajul pe care îl folosesc, propagă adesea atitudini anticreștine".[20] Ori de câte ori există o selecție, trebuie să existe și niște criterii care permit separarea a ceea ce este important de ceea ce nu este. De obicei, aceste criterii derivă din folosința autorului.

Cuvintele își transmit sensul într-un mod foarte complicat. Proza cu caracter nonbeletristic poate influența (sau manipula) modul în care oamenii prin folosirea plină de delicatețe (sau lipsă de scrupule) a cuvintelor. Știința care cercetează modul în care cuvintele transmit un anumit sens se numește *semantică*. Familiarizarea cu principiile de bază ale semanticii îi poate ajuta pe creștini să iasă din păienjenișul locurilor sofisticate ale limbajului practicate de cultura laică.

Cercetătorii din domeniul semanticii vorbesc despre două feluri de sensuri pe care le pot avea cuvintele. *Denotația*[21] unui cuvânt este, astfel, definiția lui literală. De asemenea, cuvintele au tendința de a acumula anumite *conotații*[22], o serie de sensuri asociate care însoțesc cuvântul. Astfel, *casă* și *cămin* au denotații similare – locul în care locuiește cineva – însă *cămin* are conotația de familie, siguranță și o mulțime de sentimente, amintiri și asociații personale. *Politician* și *om de stat* au denotații similare – ambele cuvinte desemnează o persoană implicată în guvernare. Totuși există o diferență reală în ce privește felul în care aceste cuvinte sunt receptate. *Politician* tinde să poarte în sine sensul de corupție, egoism și uzură morală. *Om de stat,* pe de altă parte, are conotația de cinste, patriotism și performanță. Aceste conotații se schimbă de-a lungul vremii (*politician* era altădată un termen respectabil), iar uneori diferă de la o persoană la alta. Aceste asociații au un caracter subtil, care scapă adesea rațiunii și este bazat pe emoții. Prin urmare, ele sunt foarte puternice, astfel încât utilizarea unui limbaj cu încărcătură semantică negativă poate adesea întrerupe sau opri orice dezbatere rațională. „Adesea marile dezbateri sociale și morale nu sunt decât simple conflicte de limbaj".[23] Într-adevăr, aceea dintre tabere care reușește să aleagă cuvintele pe care le utilizează cultura noastră pentru a discuta astfel de probleme va controla modul în care oamenii gândesc despre ea. Expresia *a avea o aventură*, cu conotațiile sale fermecătoare și cu cele legate de lipsa consecințelor, este un eufemism pentru adulter. Transformarea semantică a *sodomiei* (cu aluziile ei biblice la păcat și pedeapsă) în *homosexualitate* (un termen medical cu conotații patologice) și în *gay* (ce sugerează fericire, bucurie și petrecere) a făcut ca această *orientare sexuală* să pară perfect acceptabilă și morală.

Consider că lucrarea ne poate îndeamna să gândim în termenii limbajului biblic pentru că cine este dispus să facă acest lucru este mai puțin predispus să comită păcatul, în comparație cu cineva care gândește în termenii limbajului baloanelor de săpun. Gândim prin cuvinte și în cuvinte. Atitudinile și purtarea noastră sunt formate și modelate de limbajul pe care îl alegem sau pe care îl preluăm în mod inconștient din lumea înconjurătoare. Din această cauză, creștinii trebuie să-și cultive o anumită sensibilitate față de limbaj. Lectura și reflecția asupra literaturii reprezintă probabil cele mai bune mijloace pentru atingerea acestui scop.

În sinteză, reflecțiile de mai sus pot fi interpretate ca un mic experiment de estetică augustiniană. Augustin a considerat că formele estetice – datorită ordinii, a participării lor la existența creată și a frumuseții lor – sunt manifestări ale logos-ului divin, ale Cuvântului care se

---

[20] Marvin Olaski, *The Prodigal Press,* Westchester, III., Crossway, 1988, pag.121.

[21] Sensul invariabil și nonsubiectiv - reprezintă ceea ce denumește în mod obișnuit un cuvânt (sursa: https://lexicologialimbiiromane.ro/semantica/sensul-cuvintelor/sens-denotativ-si-sens-conotativ/)

[22] Cuvintele monosemantice prezintă doar acest sens, în timp ce cele polisemantice prezintă și un sens particular, afectiv (expresiv) adăugat primului, numit **sens conotativ.** Sensurile conotative apar prin producerea unor abateri subiective de la denotație (sursa identică cu cea amintită anterior).

[23] George Orwell, *Politics and the English Language*. Renard Press Ltd., colecția Orwell's Essays, 2019, pag. 54.

află la baza întregii creații.[24] Astfel, aspectele formale ale artei sau ale literaturii, acele însușiri care le conferă frumusețe, sunt bune în sine. Formele literare, în general, pot exprima adevărul creat. Literatura poate fi folosită atât în rău, cât și în bine. Însă formele estetice au o valoare obiectivă și trebuie să fie în acord cu legea lui Dumnezeu, indiferent dacă scriitorul Îl cunoaște pe Dumnezeu sau nu. Atât scriitorii creștini, cât și cei necreștini trebuie să se supună acelorași standarde ale artei și, dacă le respectă, atât unii, cât și alții, vor oferi cititorilor descoperiri și satisfacții valoroase.

Așadar, „Afirm că Dumnezeu suferă participând la viață, alături de ființe. Faptul că împărtășește suferința lumii este suprema instanță a cunoașterii, a acceptării și a transformării în iubire a suferinței care se ivește în lume. Eu afirm sensibilitatea divină. Fără ea, ființa lui Dumnezeu nu poate avea sens pentru mine”.[25]

BIBLIOGRAPHY

- Adler Mortimer J., *Six Great Ideas*, New York, Collier, 1984;
- Armstrong Karen, *Istoria lui Dumnezeu,* Edit. Orion, București, 2022;
- Arndt F. Willian și Gingrich F. Wilburg, *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, Chicago, University Chicago Press, 1957;
- Barton John, *O istorie a Bibliei. Povestea celei mai importante cărți a lumii*, Edit. Humanitas, București, 2021;
- Barzun Jacques și Graf F. Henry, *The Modern Researcher,* ed. a 4-a, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1985;
- Biblia de studiu pentru o viață deplină, Edit. Casa cărții, Oradea, 2020;
- Ellul Jacques, *The Humiliation of the Word*, Grand Rapids, Mi. Eerdmans, 1985;
- Lewis Clive Staples, *What Are We to Make of Jesus Christ?* În *God in the Dock,* ed. Walter Hooper, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1970;
- Newman Edwin de A., *Language on the Skids,* Reader's Digest, 1979;
- Olaski Marvin, *The Prodigal Press,* Westchester, III., Crossway, 1988;
- Orwell George, *Politics and the English Language*. Renard Press Ltd., colecția Orwell's Essays, 2019;
- Sidney Philip, *An Apology for Poetry*, Edit. Charles Kaplan, New York, St. Marin's, 1985;
- Veith Gene Edward Jr., *Reading Between the Lines: A Christian Guide to Literature*, Crossway Books, a division of Good News Publishers, Wheaton, Illinois 60187, U.S.A., 1990;
- https://materiale.pvgazeta.info/utilizator-158/formarea-gustului-muzical-si-estetic-al-elevilor.html.

[24] Biblia, Evrei 11:3: *Prin credinţă înţelegem că veacurile au fost create prin Cuvântul lui Dumnezeu, aşa încât ceea ce se vede a fost făcut din lucruri care nu se văd.*

[25] Alfred North Whitehead, *Suffering and Beibg* în *Adventures of Ideas*, Harmondsworth, 1944, pp. 191-192, citat în Karen Armstrong, *Istoria lui Dumnezeu*, Edit. Orion, București, 2022, pag. 442.

ALTERNATIVES FOR INTERPRETING THE MEDICAL TEXT FROM ITALIAN INTO ROMANIAN

Carmen Gabriela Popa
PhD

Abstract: The article is a brief analysis of the commonalities between medical terms in Romanian, Italian, and English language, as an attempt to facilitate a more concise translation from the Romanian language to Italian for medical students. It has been found that Latin has long held the leading role in communication in the field of medical sciences. But since the twentieth century, English has become dominant as a means of communication among specialists in the medical world.
The medical terms common to the three languages are of two kinds: classical terms, original from Greek Latin, and current medical terms, from the field of dental medicine. Medical terminology is not equivocal and the terms specific to this field were formed by three methods: derivation, composition, and analogy. Translators and interpreters in the medical field are advised to consult medical specialists. The medical field will always require high levels of precision to prevent potential failures in the relationship with patients.

Keywords: language, Latin, Romanian, Italian, English, dialect, medical terms, derivation, composition, analogy.

„Limba este armonia minții omenești, ea conține atât trofeele trecutului său cât și armele viitoarelor sale victorii” (Samuel Taylor Coleridge).

Limba rămâne elementul distinctiv de reprezentare a unei națiuni. „Max Weinreich este adesea citat ca autor al unei maxime care definește ceea ce distinge o limbă de un dialect : *O limbă este un dialect cu o armată și o marină* (פֿלאָט און אַרמיי אַן מיט דיאַלעקט אַ איז שפּראַך אַ - shprakh iz a dialekt mit an armey un flot)”.[1]

„Limba este emblema identităţii oricărui popor, povestindu-ne despre trecutul prezentul şi viitorul său. Cuvintele pe care le folosim descriu modul în care percepem lumea din jurul nostru, vorbind despre istoria, geografia şi cultura noastră. De exemplu, în timp ce majoritatea vorbitorilor nativi de limba engleză ar putea privi un peisaj de iarnă şi ar putea folosi pentru a-l descrie cuvântul „snow” (zăpadă), scoțienii au peste 420 de cuvinte pentru zăpadă”.[2]

În studiul covariației sistematice a sistemelor lingvistice și sociale (domeniul sociolingvisticii), limba standard este „o varietate a unei limbi elaborată prin activități conștiente de normare, cu scopul de-a servi drept mijloc de comunicare comun utilizatorilor acelei limbi,

[1] Definiția se găsește în articolul său „Der yivo un di problemen fun undzer tsayt” (The *YIVO and the problems of our time*) publicat în periodicul *yivo bleter* , ianuarie-iulie 1945, pag. 13. Weinreich relatează că un student al său a inventat această definiție în timpul unui seminar (informații culese de pe site-ul: https://koaha.org/wiki/Max_Weinreich). Expresia reprezintă un aforism despre natura convențională a distincției între un dialect și o limbă și subliniază influența pe care contextul social și politic îl poate avea asupra percepției comunității asupra statutului unei limbi sau dialect.
[2] https://www.eucom.ro/top-10-curiozitati-despre-limbile-lumii/.

care folosesc eventual şi alte varietăţi ale acesteia”.[3] Dacă urmărim normativele lingvistice „în mod tradiţional se consideră că numai limba comună şi cea literară ar fi normate, iar celelalte varietăţi n-ar fi. În realitate, fiecare varietate îşi are normele ei, cu deosebirea că cele ale varietăţii standard sunt elaborate în mod conştient”.[4]

Limba italiană standard se bazează pe dialectele folosite în regiunea Toscana[5]. „Similitudinea lexicală cu franceza este estimată la 89% (Matteo Bartoli numeşte italiana şi franceza „limbi inovative”, în opoziţie cu limbile Peninsulei Iberice şi româna), la 87% cu catalana, la 85% cu sarda, la 82% cu spaniola, la 78% cu latina şi la 77% cu româna. Printre limbile romanice mari, este şi cea mai asemănătoare cu limba română”.[6]

Limba italiană are unele caracteristici prin păstrarea consoanelor şi vocalelor duble şi accentului cu rolul distinctiv, prin existenţa doar a două genuri (masculin şi feminin), iar alfabetul încorporează doar 21 de litere, (toate literele alfabetului, mai puţin j, k, w, x, şi y). Aceste particularităţi fac din italiană cea mai apropiată limbă de cea latină. Toate cuvintele în care sunt implicate literele amintite (j, k, w, x, şi y) reprezintă preluări din alte limbi.

Este cunoscut faptul că limba română este singura limbă din grupul limbilor romanice care a supravieţuit în această zonă a Europei cu toată influenţa valurilor de limbi slave (slave de vest, slave de sud, slave de est) şi uralice (maghiara, finlandeza, estona, komi etc.). De amintit aspectul care particularizează limba română şi anume faptul că aceasta are un vocabular latin care funcţionează cu reguli gramaticale de tip slav deşi există şi cazuri în care cele două registre coabitează. Concret, cazurile dativ şi genitiv au aceeaşi formă (ca în latină), timpul viitor şi perfect se formează după o regulă hibrid între latină şi slavă, dar infinitivul se evită (ca în limbile slave). „Româna este între primele 8 limbi ale lumii ca număr de cuvinte, iar în ciuda vechimii ei, româna nu are dialecte, aspect fără precedent în lume (vezi triada spaniolă-bască-catalană din Spania)”.[7]

Informaţiile prezentate mai sus au menirea de-a surprinde unele elemente care particularizează cele două limbi (italiana şi româna), dar sunt multe aspecte comune care le apropie şi în acest context s-a considerat utilă o cercetare succintă privind interferenţele terminologiei medicale între limbile română şi italiană, cu scopul de-a veni în sprijinul comunităţii universitare unde există programe medicale de studiu.

„Statutul translexical al terminologiei medicale nu este creaţia absolută a terminologiei secolului XX. Nenumăraţi termeni (inventariaţi de Valeriu Rusu)[8], mai cu seamă în anatomie, s-au format prin metaforizare – în greacă şi în latina clasică – având ca spaţiu de referinţă realitatea cotidiană: lat. *vestibulum* cupl. *vestibula* (spaţiul dintre stradă şi uşa casei, intrarea), *atrium* cu pl. *atria* [antecamera cu pereţii „afumaţi” (lat. *ater* – negru) datorită focului care ardea la mijlocul încăperii], *thalamos* (dormitorul, camera din interiorul casei) erau spaţii ale unei case romane. Aici regăsim fundamentele lingvistice ale conceptelor medicale: *vestibul bucal, vestibul*

---

[3] Dubois, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique* (Dicţionar de lingvistică), Paris, Larousse-Bordas/VUEF, 2002, pag. 440.

[4] Jászó, Anna (coord.), *A magyar nyelv könyve* (Cartea limbii maghiare), ediţia a VIII-a, Budapesta, Trezor, 2007, pag. 54.

[5] Toscana a fost probabil regiunea în care Renaşterea italiană a produs cele mai bune rezultate. Patrimoniul artistic al regiunii include arhitectură, pictură şi sculptură, adunate în numeroase muzee faimoase cum ar fi Uffizi din Florenţa) şi este asemănătoare atât cu limba latină cât şi cu alte limbi romanice (informaţie culeasă de pe: https://xdocs.ro/doc/toscana-a-fost-probabil-regiunea-n-care-qoed7yy4v4n6).

[6] https://italianatraduceri.ro/cateva-date-interesante-despre-limba-italiana/.

[7] https://www.avenor.ro/blog/limba-noastra-e-o-comoara-curiozitati-despre-limba-romana/

[8] Valeriu Rusu, *Dicţionar medical*, ediţia a III-a, Editura Medicală, Bucureşti, 2000, pag. 98.

membranos, *vestibul osos*, *vestibular* (adj.), *atrium cordis*. Pentru a desemna structurile interne ale creierului, Galenus[9] utilizează termenul *thalamos* (dormitorul casei romane). În Grecia antică peretele despărţitor al camerelor se numea *phragma,* iar la Roma *septum*. Limbajul medical utilizează termenul *diaphragm*, însă etimonul grecesc a dus – la nivel paradigmatic – la apariţia unei întregi serii sinonimice, în vocabularul comun (dispozitiv de reglare a unui fascicul luminos). Grinzile acoperișului se numeau *trabes* (bârna mare) și *trabeculum,* iar terminologia medicală desemnează prin derivatele *trabecul, trebacular* concepte privind „structura anatomică de origine fibroasă sau musculară, având forma de bandă sau fascicul", respectiv *care este format din trabecule*".[10] Aceste fundamente greco-latine în abordarea limbajului medical aduc cu sine avantaje precum cele de continuitate terminologică și de vechime (termenii medicali au fost utilizați continuu timp de mai bine de 2000 de ani). „Deși specificul limbajului medical nu se reduce la caracterul denotativ al semnelor și la relația privilegiată a acestora cu obiectele realității, limbajul medical nu este doar un vocabular care reflectă realitatea, iar unitățile sale constitutive nu sunt numai etichete aplicate referenților; limba est un tot, un sistem ordonat ierarhic, în interiorul căruia sensul și valoarea termenilor rezultă din relațiile pe care aceștia la stabilesc între ei".[11]

Timp de secole, limba latină a continuat să fie dominatoare, să dețină rolul de limbă de comunicare între științe, predilect în științele medicale (argumentul fiind volumul mare de termeni de origine latină). Începând cu a doua parte a sec. XX, limba engleză devine încetul cu încetul dominantă din perspectiva influenței acesteia în evoluția lexicului științelor universale, iar astăzi această limbă a devenit mijlocul de comunicare între specialiști și savanți din domeniul medical.

Avantajul în utilizarea terminologiei medicale este că aceasta se caracterizează prin faptul că nu este echivocă și își păstrează același sens în orice context. Mai departe, vocabularul domeniului medical se caracterizează prin dinamism în contextul progresului continuu în cercetarea științifică.

Analiza efectuată evidențiază două grupări de termeni medicali în limbile română, engleză și italiană, după cum urmează:

1. Termeni medicali clasici originali din greco-latină (sunt creați într-un interval foarte larg de timp și prezintă criterii de formare precum derivarea, perifraza, metafora prin analogie, compunerea etc.);
2. Termeni medicali actuali din domeniul medicinei dentare (criteriile de formare cuprind predilect procedeul compunerii, iar un număr restrâns de termeni s-au format prin derivare cu sufixe și prefixe).

În cele ce urmează, pentru a ilustra cele de mai sus, au fost preluate exemple[12] din lucrarea „Particularități de traducere a textului medical din limba italiană în limbile română și engleză" (autoare Aurelia Șermet): „engl. *Cellulitis/cellulite,* rom. *Celulită,* it. *Cellulite* – acest termen este utilizat în medicină cu dublă semnificație: 1. Inflamație a țesutului adipos subcutanat – engl. *Cellulitis,* 2. Inestetismul cutanat datorat factorilor hormonali eng. *Cellulite.* În cea de-a doua dintre variante, *Cellulite* pătrunde în limba comună și este un exemplu de

[9] Aelius Galenus sau Claudius Galenus din Pergam (sau Galen, altă variantă: *Galenos*) (n. 129 - d. 200 sau 216) a fost ultimul mare medic al Antichității. Considerat unul dintre fondatorii anatomiei și farmacologiei, a avut o influență timp de peste un mileniu asupra medicinii ebraice, creștine și musulmane (informație preluată de pe: https://ro.wikipedia.org/wiki/Galenus).

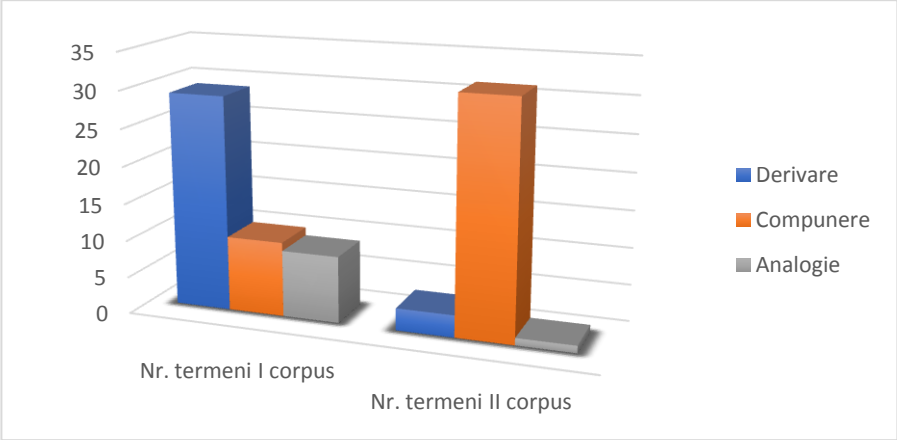
[10] https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=793.

[11] Bidu-Vrânceanu, A, Ș.A. *Lexic comun, lexic specializat*. București: Universitatea din București, 2002, pag. 128.

[12] https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/162-164_15.pdf.

utilizare improprie a sufixului *-ite*, deoarece altfel decât sugerează, termenul nu se referă la un proces inflamator, reprezentând un caz de polisemie în terminologie; engl. *Inflammation*, rom. *Inflamație*, it. *Flogosi*: termen pătruns în italiană de la grecescul *flogos* – „flacără", utilizând impropriu sufixul *-osi*. Lexicul medical italian a adoptat forma grecească, în timp ce în limbile engleză și română (prin intermediul francezei) s-a preluat latinescul *inflammatio.*

Cu rol exemplificativ, mai jos, este prelucrat un grafic din lucrarea menționată anterior (autoare Aurelia Șermet) care prezintă un „Raport statistic comparativ de formare a termenilor medicali" prin procedeele amintite anterior (sunt selectate crieriile: derivare, compunere, analogie):



Lucrarea se adresează nu numai celor familiarizați cu termenii lingvistici, motiv pentru care s-a considerat utilă detalierea criteriilor din grafic şi se amintește că „în lingvistică, derivarea este un procedeu de formare a cuvintelor prin adăugarea, uneori suprimarea unui afix la/de la un cuvânt-bază, astfel alcătuindu-se un cuvânt nou, cu sens mai mult sau mai puțin schimbat, din aceeași clasă lexico-gramaticală sau din alta".[13] S-a observat că „nu există unitate de vederi printre lingviști în ceea ce privește ramura lingvisticii de care ține derivarea. Unii o includ în lexicologie, alții în morfologie ca parte a gramaticii, alții consideră formarea de cuvinte o ramură aparte a gramaticii sau a lingvisticii. Dacă ne referim la lingvistica limbii române, derivarea „este privită în mod tradițional ca un procedeu de îmbogățire internă a lexicului, deci ca ținând de lexicologie".[14] Dacă ne referim la literatura de specialitate anglofonă „se întâlnește ideea că derivarea este unul din procedeele principale de formare a cuvintelor, celălalt fiind flexiunea, acestea făcând parte din morfologie în sens larg. După Crystal, spre deosebire de derivare, prin flexiune nu rezultă un cuvânt nou, ci aceasta schimbă forma gramaticală a aceluiași cuvânt, dar precizează că între derivare şi flexiune nu există o limită clară, ilustrând dificultatea analizării unor afixe prin cazul lui -ly din limba engleză, care formează adverbe din adjective, de exemplu quickly „repede", approximately (în mod) aproximativ". [15]

Compunerea este considerată „mijlocul intern de îmbogăţire a vocabularului prin care se formează cuvinte noi, unind termeni diferiţi. Termenii din care se formează un cuvânt compus îşi

[13] Constantinescu-Dobridor, Gheorghe, *Mic dicționar de terminologie lingvistică*, București, Albatros, 1980, pag. 223.
[14] Hristea, Theodor, *Procedee interne de îmbogățire a vocabularului*, Dominte, Constantin, *Introducere în teoria lingvistică. Antologie pentru Seminarul de Teorie a Limbii*, Universitatea din București, 2003, pag. 89.
[15] Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (Dicționar de lingvistică și fonetică), ediția a VI-a, Blackwell Publishing, 2008, pag, 221.

pierd, de cele mai multe ori, sensul pe care îl au când există independent. Procedeele de compunere

sunt**: alăturarea**, **juxtapunerea (parataxa); subordonarea**; **abrevierea** sau **prescurtar ea** din inițiale; inițiale şi fragmente de cuvinte; fragmente de cuvinte, precum și fragmente de cuvinte şi cuvinte”.[16]

Analogia poate fi explicată prin „ceva care arată cum sunt două lucruri asemănătoare, dar cu scopul final de a face un punct despre această comparație. Scopul unei analogii nu este doar să arate, ci și să explice. Din acest motiv, o analogie este mai complexă decât o comparație sau o metaforă, care își propune doar să arate fără a explica. Analogia cuvântului modern provine de fapt din cuvântul grecesc antic pentru proporționalitate, iar erudiții greci au folosit analogii pentru a ilustra direct relații similare între două perechi de cuvinte, adesea în scopul argumentării logice... Tipul de analogii care identifică abstractizarea comună compară două lucruri care nu au legătură tehnică, pentru a face comparații între un atribut sau un model pe care îl împărtășesc”.[17]

În baza celor de mai sus și a experiențelor dobândite de-a lungul timpului în activitatea didactică cu studenții italieni de la programele de medicină derulate în limba română, se poate afirma că încă este nevoie ca în demersul privind traducerea de texte medicale, lingviștii să consulte specialiștii medicali pe domeniile lor de competențe. Este nevoie de ghiduri de medicină care să reflecte sensuri conceptuale internaționale, de traducători care să fie în măsură să identifice și să expună deferențele dintre utilizările termenilor medicali. Domeniul traducerilor medicale rămâne unul special care va necesita mereu nivele înalte de precizie fiindcă documentele care fac obiectul traducerilor pot determina diferența între eșecul sau succesul unui tratament sau al unei proceduri medicale.

BIBLIOGRAPHY

- Bidu-Vrânceanu, A, Ș.A. *Lexic comun, lexic specializat*. București: Universitatea din București, 2002;
- Constantinescu-Dobridor, Gheorghe, *Mic dicționar de terminologie lingvistică*, București, Albatros, 1980;
- Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (Dicționar de lingvistică și fonetică), ediția a VI-a, Blackwell Publishing, 2008;
- Dubois, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique* (Dicționar de lingvistică), Paris, Larousse-Bordas/VUEF, 2002;
- Hristea, Theodor, *Procedee interne de îmbogățire a vocabularului*, Dominte, Constantin, *Introducere în teoria lingvistică. Antologie pentru Seminarul de Teorie a Limbii*, Universitatea din București, 2003;
- Jászó, Anna (coord.), *A magyar nyelv könyve* (Cartea limbii maghiare), ediția a VIII-a, Budapesta, Trezor, 2007;
- Valeriu Rusu, *Dicţionar medical*, ediţia a III-a, Editura Medicală, Bucureşti, 2000, pag. 98.
- https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/162-164_15.pdf;
- https://www.gimnaziu.info/compunerea-procedee-de-compunere-prefixoidele-sufixoidele;
- https://ro.lightups.io/what-is-analogy-definition;

[16] https://www.gimnaziu.info/compunerea-procedee-de-compunere-prefixoidele-sufixoidele.
[17] https://ro.lightups.io/what-is-analogy-definition.

- https://koaha.org/wiki/Max_Weinreich;
- https://www.eucom.ro/top-10-curiozitati-despre-limbile-lumii/;
- https://xdocs.ro/doc/toscana-a-fost-probabil-regiunea-n-care-qoed7yy4v4n6);
- https://italianatraduceri.ro/cateva-date-interesante-despre-limba-italiana/;

https://www.avenor.ro/blog/limba-noastra-e-o-comoara-curiozitati-despre-limba-romana/;

- https://ro.wikipedia.org/wiki/Galenus;
- https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=793.

AUTOBIOGRAPHICAL GAMES IN ALAIN ROBBE-GRILLET'S ROMANESQUES

Alina-Cornelia Musat
PhD, University of Craiova

Abstract: Alain Robbe-Grillet profoundly marked his literary landscape of the last century, to the rhythm of an iconoclastic and innovative work which gave rise to multiple debates and criticisms. Upsetting the traditional literary space, inviting himself into the field of cinema, rejecting the honors of the French Academy, Robbe-Grillet left the image of a subversive and provocative writer, initiator of an original and ambitious attempt to renew the novelistic genre and the autobiographical.
Robbe-Grillet's "autobiographical" work is a personal story both "combined with" and "corrupted by" romantic fiction, the result of a double work on language and fragments of memory. After the New Roman, the "New Autobiography" - an original approach to the autobiographical exercise.

Keywords: French literature 20th century, new autobiography, autofiction, identity

La trilogie des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, regroupant *le Miroir qui revient* (1984), *Angelique ou l'enchantement* (1987) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994), est le fruit d'un projet autobiographique conçu en 1976. La création qui s'étale sur cette longue période évolue dans sa perspective : l'auteur introduit dans son écriture de soi un personnage fictif, Corinthe, présenté comme un ami de son propre père. A ce contact, celui-ci se trouve à son tour fictionnalisé. A peine l'identité entre auteur et narrateur est-elle confirmée que c'est donc Corinthe qui occupe le centre du récit, y faisant apparaitre un roman de chevalerie. Une tension permanente entre deux pôles différents, autobiographie et fiction, maintient en équilibre un ensemble oscillant : le récit d'enfance est fragmentaire et imaginaire, alors que de multiples preuves sont fournies pour accréditer le personnage fictif. Le narrateur se trouve sans cesse aux prises avec Corinthe qui tend à s'approprier son pouvoir narratif : disant **je**, ce dernier parle des mémoires d'Alain Robbe-Grillet. L'usurpateur, embrouillant l'identité narrative de l'auteur, illustre la difficulté de la représentation de soi. Double du narrateur, il fonctionne aussi comme une stratégie incarnant le rêve du moi autobiographique. L'**autre** s'avère en fait multiple. Le détour par l'autre dans l'écriture de soi crée paradoxalement un autoportrait, composé de portraits des autres .

La mise en cause du genre canonique lui servant de point de départ - l'ambition d'une **nouvelle autobiographie** après le **nouveau roman** -, l'écrivain parvient à engendrer une image de soi qu'il propose au lecteur pour l'inviter à revaloriser l'ensemble de son oeuvre dans l'histoire de la littérature.

En abordant l'étude de l'autobiographie contemporaine, il nous est impossible de faire l'impasse sur deux points de référence :

-le premier se rapporte à l'oeuvre de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* de l'année 1975, qui est resté jusqu'à présent l'ouvrage de base en la matière, bien qu'en divers points il soit très problématique ;

-le second se rapporte à la conception de **nouvelle autobiographie** selon Robbe-Grillet, telle qu'elle apparaît dans sa trilogie

Robbe-Grillet a choisi d'aller plus loin dans la subversion des attentes lectorales conventionnelles, en introduisant dans le tissu de son triptyque autobiographique des souvenirs imaginaires et des personnages fictifs.En assemblant deux discours traditionnellement incompatibles, Robbe-Grillet rend inopérante l'antithèse paradigmatique *vérité/fiction*.

La trilogie des *Romanesques* (Robbe-Grillet, 1984, 1987 et 1994) participe de façon biaisée au genre autobiographique, dont elle inverse les prémisses de fonctionnement et les protocoles de lecture. En retournant l'orientation habituelle du récit de vie, elle remplace la reconstitution d'une identité par la découverte d'une altérité. Le sujet qui écrit y est posé d'abord comme être de langage, si bien que le discours qu'il tient sur lui-même devient invention de son existence.

Alain Robbe-Grillet renouvelle la pratique du genre, tant du point de vue des tenants et des aboutissants idéologiques que sur le plan de l'énonciation. Ce renouvellement ne se limite pas, bien entendu, à des préoccupations de pure forme, sauf à considérer, comme de juste, que la forme, c'est le fond qui fait surface. Il est en effet le vecteur d'une régénérescence, voire d'une tentative de renaissance dans et par l'écriture.

Son écriture est remarquable en ce qu'elle se présente comme autobiographie („Je n'ai jamais parlé d' autre chose que de moi*"*).Sous sa plume, au début du *Miroir qui revient*, une telle formule a tout pour surprendre, tout en mettant en question les fondements du genre: l ' identité, le rapport du langage au réel, la notion de récit unique, global et rétrospectif.

La question qui se répète avec insistance à travers la lecture des *Romanesques* est d'ordre générique : ces livres se classent-ils sous le genre autobiographique ou sous le genre romanesque ? Composés d'une alternance déroutante, entre le reportage d 'événements dans la vie de l'auteur et la narration de certains souvenirs oniriques d'origine mystérieuse, ces textes rendent une lecture linéaire impossible et semblent vouloir résister à toute définition.

Espace de tous les possibles, (ouverte sur de multiples métamorphoses), l'oeuvre de Robbe-Grillet aussi ludique que complexe ne cherche pourtant pas à dévoiler l'ensemble de ses mécanismes. Elle laisse la possibilité au récepteur de créer les siens en acceptant ou non le pacte de lecture proposé par l'auteur. Le lecteur-spectateur, à la fois au centre et à l'extérieur de tout ce qu'il peut lire et voir, se retrouve au coeur d'une représentation qui est autant la sienne que celle de l'auteur.

Alors où réside l'originalité de *Romanesques* ? L'intérêt de l'autofiction robbe-grilletienne, est d'avoir inversé le point de départ : il ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie, ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction. L'enjeu de l'autofiction serait donc d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de nous faire " accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel. " (Alain Robbe-Grillet, 1984 :146). Cet espace amphibole de l'entre-deux, se présente comme la véritable réalité, car " le réel commence là où le sens vacille" (Alain Robbe-Grillet,1984 : 212).

Robbe-Grillet inscrit la « Nouvelle Autobiographie » dans la lignée du modernisme néo-romanesque privilégiant « le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente » (p. 42). Il résume ensuite en trois points ce qui la distingue de l'autobiographie traditionnelle. Il n'y a pas de sens préalable conféré à sa vie qui bornerait l'exploration autobiographique. Il rejette tout « contrat de sincérité » (p. 43) : « La notion de

sincérité m'est étrangère, car elle repose sur un moralisme qui ne me concerne pas » (p. 44). Prenant comme contre-modèle Les Mots de Sartre, c'est encore sous le signe de la mobilité qu'il inscrit son projet : Pour ma part, les éléments de ma vie dont je me souviens, mélangés à des spéculations plus personnelles ainsi qu'à des choses que je sais être de la fiction, doivent tous bouger et ne pas se figer en quelque chose qui, tout d'un coup, va prendre un sens.

Si les œuvres « fondatrices » de Robbe-Grillet sont plus ou moins reconnues et souvent citées comme des ouvrages de référence du « Nouveau Roman », avec des titres marquants tels que *Les Gommes* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), ou encore *Dans le labyrinthe* (1959), ses écrits « personnels » restent relativement peu connus en dehors des cercles fermés des travaux de recherche universitaire. La trilogie des *Romanesques* vient en quelque sorte clôturer une œuvre romanesque déjà bien développée et surtout marquer une tournure, sinon dans le parcours littéraire de Robbe-Grillet du moins dans l'image et la réception de son œuvre.

Le titre de la trilogie est un premier élément révélateur du projet de Robbe-Grillet : ces *Romanesques* alertent d'emblée sur le fait que l'auteur cherche à écarter toute tentative de classification ou de « récupération » autobiographique de son œuvre. Dans sa trilogie, Robbe-Grillet fait le choix inattendu de préserver l'identité de l'auteur et du narrateur, mais il introduit néanmoins un personnage tiers (Henri de Corinthe) qui dispute au narrateur le statut de personnage principal. La définition classique de l'autobiographie, introduite par Philippe Lejeune comme le *« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »*, se trouve ici pervertie. En effet, l'œuvre de Robbe-Grillet se lit comme une oscillation permanente entre un ancrage plus ou moins réaliste autour de l'identité de l'auteur et un développement plus ou moins fictionnel autour du personnage ambigu d'Henri de Corinthe.

Dans un ouvrage d'entretiens intitulé *Préface à une vie d'écrivain*, Robbe-Grillet rejette deux principes fondateurs de la théorie de Lejeune selon lesquels l'écrivain doit avoir compris le sens de son existence pour se lancer dans l'autobiographie et qu'une fois devenu autobiographe, il ne doit pas mentir. Suggérant que ses *Romanesques* sont contaminés par les *Mémoires d'outre-tombe* de Châteaubriand qu'il considère comme une *« très belle autobiographie fantasmatique »*, Robbe-Grillet défend son choix par une volonté de se connaître soi-même : *« Si j'introduis ma propre expérience vécue ouvertement, sous mon nom, dans un livre comme* Le Miroir qui revient*, c'est justement parce que je fais partie de ce que je ne comprends pas. Non seulement je ne comprends pas le monde, mais je ne me comprends pas non plus moi-même, et c'est pour cela que je me parle. »*. (Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Seuil – France Culture, p.159 et p.189)

En réalité, *Le Miroir qui revient* et les deux volumes suivants de la trilogie combinent deux histoires menées de façon parallèle avec des zones d'interpénétration et de croisement ambiguës : l'histoire personnelle de Robbe-Grillet lui-même, prise en charge par un narrateur et un « je » affirmé, et l'histoire du personnage d'Henri de Corinthe, racontée à la troisième personne. Dans ce qui peut être lu comme une évocation de la première histoire, Robbe-Grillet admet volontiers que *« certains détails sont presque compatibles avec le pacte de Lejeune puisqu'ils sont vrais, si j'ose dire, pour autant que je puisse connaître la vérité de ma propre existence [...] »* (p.161). Ainsi, l'œuvre « autobiographique » de Robbe-Grillet est un récit personnel à la fois « combiné avec » et « corrompu par » une fiction romanesque, fruit d'un double travail sur le langage et les fragments de la mémoire.

Cette approche originale de l'exercice autobiographique a été associée par Robbe-Grillet lui-même à la notion de **Nouvelle Autobiographie**, appellation dérivée et nourrie du **Nouveau Roman**. Comme le souligne Philippe Gasparini, la notion a été introduite lors d'un séminaire de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) comme un projet d'écriture qui *« fixerait en somme son attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire. » (*Philippe Gasparini, *Autofiction*, Éditions du Seuil, p.132*)*. En privilégiant cette notion de « travail », l'exercice de l'écriture de soi chez Robbe-Grillet serait donc plus proche de l' autofiction de Doubrovsky – au sens générique d'« aventure de langage » – que de l'autobiographie, dite classique, définie et théorisée par Lejeune.Comme le Nouveau Roman, la Nouvelle Autobiographie redéfinit les actes de l'écriture et de la lecture. D'une part, elle met en scène un auteur-narrateur qui affronte la somme des fragments et des manques de son histoire personnelle et tente d'en bâtir une création originale plutôt qu'une reconstruction fidèle à une quelconque vérité prédéfinie. D'autre part, la nouvelle autobiographie invite le lecteur à prolonger son attitude active et impliquée au contact d'écrits personnels qui brisent les frontières du genre pour susciter doutes et interrogations. Robbe-Grillet réussit dans ses *Romanesques* le pari de renouveler le genre de l'autobiographie dans la continuité de la révolution romanesque initiée avec le Nouveau Roman.

On a dit souvent des œuvres de Robbe-Grillet qu'elles étaient illisibles, ennuyeuses, manquant d'ambition et pouvant difficilement postuler au titre d'œuvres « littéraires ». On a souvent critiqué les provocations narratives et stylistiques de l'auteur et traité ses constructions romanesques de gratuites et inutiles. Défiant ses détracteurs, Alain Robbe-Grillet a passé sa vie littéraire à marteler que le roman n'était ni une donnée fixe ni un espace de création figé, mais plutôt une forme exigeante sans cesse en renouvellement. Lire la trilogie des *Romanesques* revient à saisir cette dimension de « renouvellement permanent » qui passe par le travail méticuleux des fragments pour explorer l'histoire personnelle. En déplaçant les critères du genre et en brouillant les pistes de lecture dans une zone de dialogue permanent entre fiction et réalité, Robbe-Grillet libère l'exercice autobiographique et renforce d'une façon encore plus prééminente la position du lecteur dans l'espace littéraire.

L'intitulé de cette communication renvoie à un texte d'Alain Robbe-Grillet - «Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie», publié dans Texte(s) et Intertexte(s), études réunies par Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green, éd. Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1997, pp. 263-273. Robbe-Grillet y refuse de signer le pacte autobiographique de Ph. Lejeune en essayant de prouver que l'autobiographie s'écrit parce que l'auteur est à la recherche du sens de l'existence et non, comme le dit Lejeune, après avoir compris ce sens.

Les Romanesques, on le sait, s'inscrivent dans un contexte général de remise en cause des canons autobiographiques, en opposition à l'effort de cohérence et à la prétendue authenticité des grands modèles (Saint Augustin, Rousseau), qui auraient pour effet pervers de figer l'existence de leurs auteurs dans des moules stéréotypés. Les tentatives de rénovation du genre sont menées par Sarraute (1983) ou par Duras (1984 et 1991), précédées et suivies par l'autofiction de Doubrovsky (1977, 1982, 1989 et 1994) qui prend exprès à contre-pied le *Pacte autobiographique* (Lejeune, 1975). Robbe-Grillet emboîte le pas (cf. Robbe-Grillet, 2004), avançant une Nouvelle Autobiographie aux contours indéterminés. Pour Robbe-Grillet, il ne peut plus être question de découvrir l'essence de sa vie, pas plus que d'identifier les principaux moments qui l'ont constituée par une restitution censément authentique des événements et des états de conscience du passé, dès lors soumis à un schéma rétrospectif unificateur et signifiant.

Non seulement parce que les souvenirs retenus sont aléatoires, mais aussi parce que le discours que le sujet tient sur lui-même, au présent de l'écriture, induit des interprétations sémantiques décalées. L'attente de véracité sera donc déçue. En outre, l'activité mentale n'est pas univoque, elle est complexe : coexistant avec des pulsions physiques et psychiques, la conscience n'en est pas la seule composante. L'être est alors défini par sa polyvalence et son ambiguïté. À l'image des autres hommes, l'écrivain est donc à la fois responsable et irresponsable de ses mots. En conséquence de quoi l'objectivité de la retranscription est un mirage : c'est bien la subjectivité de l'anamnèse et les trous de mémoire y afférant qui orientent la disposition du récit. À l'opposé de la notion de destin, les *Romanesques* réfutent tout prédicat de logique et d'aboutissement. Incapable de trouver ni de livrer le sens ultime, s'il en est, de son existence, l'autobiographe n'est pas assujetti au contrat de sincérité. Les qualités probatoires des pièces à conviction, témoignages réputés objectifs et autres éléments de bilan, qui ponctuent et éclairent, de coutume, le récit de vie, sont invalidées. La mémoire est posée comme intrinsèquement fabulatrice, tant est si bien que « le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu » (Robbe-Grillet, 1984 : p. 17).

La fragmentation et la fluctuation du matériau mnésique empêchent la restauration du moi et disqualifient la primauté accordée au référent. C'est pourquoi Robbe-Grillet ne cherche pas à gommer les manques, mais s'efforce au contraire de les susciter pour les investir de son imagination et en faire les générateurs d'une recherche confinant au solipsisme. La conscience ne peut tout contenir ni tout comprendre. Il n'y a donc pas d'exhaustivité qui tienne : l'autobiographie devient un « mémoire inachevé » (Robbe-Grillet, 1994, p. 229), qui oppose au contre-modèle sartrien (cf. Allemand, 1996; Lejeune, 2004) l'absolu d'un « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, […] un livre qui n'aurait presque pas de sujet » (Flaubert, 1980), du Livre ultime, capable de se substituer à la réalité (Mallarmé, 1979). La quête de l'identité est dès lors présentée comme vaine. Dans la psyché de l'œuvre, toute idée de soi est une réflexion déformée : incapable de « coïncider avec soi-même dans un tout rationnel et durable » (Robbe-Grillet, 1994), le sujet qui se raconte s'appréhende nécessairement comme « forme », « mirage », « extériorité », « dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu » (Lacan, 1966 : 94-5), auquel se substitue donc la personne. Entre le Même et l'Autre, le reflet instaure un hiatus dont le premier effet est l'impression d'absence à soi-même. Par le passage au stade du miroir, précisément, l'autobiographie se double d'un récit de type romanesque. L'objectif se déplace sur le comte Henri de Corinthe, étrange personnage, mêlé d'histoire et de fiction, dont le caractère énigmatique permet à l'inspiration de se déployer, et le principe d'incertitude devient pièce maîtresse d'un dispositif poétique en devenir, sans fin. Parce que « le réel » (Robbe-Grillet, 1984, p. 212) « commence juste au moment où le sens vacille », l'écrivain entretient à plaisir un doute généralisé. Par ses glissements de sens, l'écriture déborde sans cesse du seul énoncé ponctuel, qui ne peut donc plus se clore sur une quelconque plénitude narrative.

À la pulvérisation du vécu correspond la dispersion de l'instance narratrice en plusieurs énonciateurs, qui assument, à tour de rôle ou simultanément, un discours où confusions pronominales et métalepses (cf. Genette, 2004) contribuent à rendre l'interprétation du texte aussi indécidable que celle de l'existence. Entre une autodiégèse et son corollaire plus largement homodiégétique d'une part, et une insidieuse hétérodiégèse de l'autre, les Romanesques forment une « entreprise autohétérobiographique » (Robbe-Grillet, 1994, p. 190). Les ambiguïtés y sont renforcées en outre par l'intégration, à la trame du récit, de textes publiés auparavant (Allemand, 2004a). Dans cette optique, le choix d'écrire par fragments est un point commun avec Barthes (1975), qui fut à l'origine, problématique, du projet autobiographique de Robbe-Grillet (cf.

Allemand, 1997, p. 163). Chez l'un et l'autre, selon leurs spécificités respectives, une telle poétique correspond au tissu mouvant des souvenirs et à la représentation en train de s'élaborer, dans l'incertitude et l'inattendu du texte en cours. À l'inverse, donc, de la pièce de puzzle, régie par son isomorphisme et son orthodisposition, l'emblème structurel du fragment place l'autobiographie sous le double signe de l'éclatement et du non-ajustement. De fait, les morceaux ne collent pas entre eux, ne s'emboîtent jamais parfaitement ; plus même, ils sont par nature incohérents et désaxés.

Non inféodé aux exigences logiques des conventions réalistes, le work in progress conjure la réification et confère à la dissémination du discours une nouvelle forme d'authenticité dans l'expression du moi. Parce que l'« art est vie » (1963, p. 136), c'est-à-dire évolution et modification permanentes, tous les éléments perçus et emmagasinés par le sujet voisinent au gré d'agencements variables. La réalité psychique concurrence le réel dit objectif par la construction d'une mythologie intime qui articule l'anamnèse à un fonds imaginaire — matière biblique, romans de chevalerie (voir Allemand, 1993, p. 166-175) et légendes bretonnes (voir Balcou, 1990) —, où la dérive de la mémoire est un motif central.

Robbe-Grillet inscrit la **Nouvelle Autobiographie** dans la lignée du modernisme néo-romanesque privilégiant « le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente » (p. 42). Il résume ensuite en trois points ce qui la distingue de l'autobiographie traditionnelle. Il n'y a pas de sens préalable conféré à sa vie qui bornerait l'« exploration » autobiographique. Il rejette tout « contrat de sincérité » (p. 43) : « La notion de sincérité m'est étrangère, car elle repose sur un moralisme qui ne me concerne pas » (p. 44). Prenant comme contre-modèle Les Mots de Sartre, c'est encore sous le signe de la mobilité qu'il inscrit son projet : Pour ma part, les éléments de ma vie dont je me souviens, mélangés à des spéculations plus personnelles ainsi qu'à des choses que je sais être de la fiction, doivent tous bouger et ne pas se figer en quelque chose qui, tout d'un coup, va prendre un sens.

Le cycle des **Romanesques** paru entre 1984 et 1994, lors de l'ultime phase autobiographique du Nouveau Roman ou, devrions-nous dire, « antiautobiographique » de Robbe-Grillet. Celle-ci s'initia au début des années quatre-vingt avec *Enfance* (1983) de Sarraute, *L'Amant* (1984) de Duras, *Le Miroir qui revient* (1984). Dès ce premier volet de sa trilogie, Robbe-Grillet a souvent commenté son entreprise de déconstruction d'un genre qu'il a entendu « renouveler » en contestant ce qui lui paraissait, à partir des travaux de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, représenter des « règles » canoniques. Tout en rappelant que ce dernier ne voyait pas la nécessité d'« inventer une nouvelle catégorie qui outrepassât les règles qu'il avait formulées », Robbe-Grillet inscrit la « Nouvelle Autobiographie » dans la lignée du modernisme néo-romanesque privilégiant « le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente » (p. 42). Il résume ensuite en trois points ce qui la distingue de l'autobiographie traditionnelle. Il n'y a pas de sens préalable conféré à sa vie qui bornerait l'exploration autobiographique. Il rejette tout « contrat de sincérité » (p. 43) : « La notion de sincérité m'est étrangère, car elle repose sur un moralisme qui ne me concerne pas » (p. 44). Prenant comme contre-modèle *Les Mots* de Sartre, c'est encore sous le signe de la mobilité qu'il inscrit son projet : « Pour ma part, les éléments de ma vie dont je me souviens, mélangés à des spéculations plus personnelles ainsi qu'à des choses que je sais être de la fiction, doivent tous bouger et ne pas se figer en quelque chose qui, tout d'un coup, va prendre un sens » (p. 46). On observe ici un trait récurrent de la démarche robbe-grilletienne : celle du jeu avec ou contre les genres.

En conclusion, la **nouvelle autobiographie** c'est un type de discours hybride, rhizomatique et nomade qui propose une construction momentanée, une identité qui se transforme à chaque écriture/ lecture. L'autobiographie est une ré-écriture du passé paralogique et déconstructionniste résultant des perceptions de souvenirs précis et de leur fixation textuelle. On comprend l'histoire du Moi comme une construction (comme c'est le cas dans certains domaines de l'historiographie), ce qui entraîne des conséquences de grande portée, puisque la réalité n'est pas donnée, mais qu'il faut tout d'abord la saisir.

BIBLIOGRAPHY

I.Textes de base

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984

II. Notes

CHESTIER, Aurore. « Le livre brisé ou le jeu de l'écriture tendue en miroir » dans Image & Narrative, nO 19, nov. 2007, en ligne, consulté le 24-02-10.

COLONNA, Vincent. L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gérard Genette, Paris, 1989.

GENETTE, Gérard. Fiction et diction, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1991.

GASPARINI, Philippe. Est-il je ? Roman autobiographique et autojiction, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2004.

LECARME, Jacques. « L'autofiction : un mauvais genre ? » dans S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, Autojictions & Cie, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, 1993, pp. 227-249

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique, Paris : Seuil, 1975.

Moi aussi. Paris : Seuil, 1986.

L'Autobiographie en France, Paris : Armand Colin, 2003.

« Peut-on irmover en autobiographie ? » dans 1. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, L'autobiographie, coll. « Confluents Psychanalytiques », Paris : Les Belles Lettres, 1988, pp. 67-100.

MOLKOU, Elizabeth. « L'identité en question : autofiction et judéité » dans Dalhousie French Studies. vol. 70, printemps 2005, pp. 83-97.

PAVEL, Thomas. Univers de la fiction, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1988.

STRASSER, Arme. « De l'autobiographie à l'autofiction : vers ['invention de soi » dans Autofinction(s), Colloque de Cerisy 2008, en ligne, consulté le 24-02-10.

ASSIA DJEBAR BETWEEN LOVE AND WAR

Otilia-Maria Cojocaru
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In this article we analyse the concepts of identity and memory in the novel L'Amour, la fantasia by Assia Djebar, because it is the first novel which made her famous and brought her notoriety as a writer. Writing about history (memory) and autobiography (identity), the novel is a living and innovative work. To write it, the novelist called on her personal, autobiographical resources, her memory and that of women so called "memory keepers" and also on official historical documents. It is a novel written to get out of oneself, and that is why we considered it representative for the concepts of identity and memory.

Keywords: identity, memory, autobiography, duality, colonisation.

Introduction

Dans cet article nous avons choisi d'approfondir l'analyse de l'identité et de la mémoire dans le cadre du roman *L'Amour, la fantasia*, parce que c'est le premier roman qui ait rendu Assia Djebar célèbre et qui lui ait apporté la notoriété en tant qu'écrivaine. Écriture de l'histoire (mémoire) et de l'autobiographie (identité), le roman est une œuvre vivante et innovatrice. Pour l'écrire, la romancière a fait appel à ses ressources personnelles, autobiographiques, à sa mémoire et à celle des femmes « gardiennes de mémoire »[1] et à des documents historiques officiels. C'est un roman écrit pour sortir de soi-même, et c'est pour cela que nous l'avons considéré représentatif pour cette partie de notre recherche. C'est aussi un roman qui, selon l'affirmation de l'auteure elle-même, « se veut quête identitaire et qui s'avoue semi-autobiographique »[2].

La dualité qui est suggérée par le titre – *L'Amour, la fantasia* - est visible aussi au niveau du texte qui est constitué de chapitres autobiographiques alternant avec d'autres, historiques. Il en résulte une dualité de la mémoire et de l'identité : mémoire individuelle de l'écrivaine, mémoire collective des Maghrébins et du colon – toutes constituant une identité plurielle de l'écrivaine et du peuple algérien. Voilà pourquoi nous avons décidé de se pencher vers l'analyse approfondie de l'identité et de la mémoire dans le cadre de ce roman. C'est la première œuvre de l'écrivaine qui lui ait apporté la notoriété et qui a constitué le point du départ dans sa vraie carrière littéraire.

La mémoire est utilisée comme instrument pour faire renaître l'Algérie de ses cendres et pour remonter et retrouver sa vraie identité. C'est ainsi que l'écrivaine veille à récupérer la mémoire ancestrale, surtout celle des femmes considérées protectrices de l'identité maghrébine :

> « …tirer donc cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être aussi souffrance après souffrance, en tous cas lien après lien à devoir dérouler, pour ainsi donner vie…en langue française ! »[3]

[1] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 43.
[2] *Ibid.*, p. 44.
[3] *Ibid.*, p. 53.

L'Amour, la fantasia est une création littéraire née d'un rassemblement de sources orales, de ressources documentaires et de la mémoire personnelle d'Assia Djebar ayant été mêlées avec son imagination fertile et avec son style original d'écrivaine maghrébine d'expression française.[4] Étant une vraie pionnière en tant que femme-écrivain arabe, elle fouille dans sa propre vie et sa propre mémoire, dans la mémoire des Maghrébins, dans les correspondances et la mémoire du colon. Elle questionne les femmes en réveillant les ancêtres et en leur donnant voix pour raconter l'histoire de son peuple et de sa vie.

En vraie historienne, elle démontre son souci de faire un travail scientifique minutieux, en mentionnant ses sources pour ne rien effacer de ses ressources et pour préserver la nature de son discours romanesque en même temps. Étant mécontente de l'Histoire rédigée par les chroniqueurs, elle la corrige, elle la réécrit et l'interprète. Le processus n'est pas nécessaire uniquement pour la mémoire collective, mais aussi pour sa propre conscience :

> « *L'Amour, la fantasia* est mon premier livre ouvertement autobiographique (…). Avec ce livre, je me suis dit qu'il fallait que je rétablisse l'histoire de la langue française dans mon pays et dans ma conscience pour pouvoir ensuite parler de moi. (…) On y retrouve l'histoire de l'Algérie sur deux siècles, le XIX^e^ et le XX^e^. »[5]

La mémoire et l'identité sont les thèmes centraux dans *L'Amour, la fantasia* où l'Histoire de l'Algérie se dissout avec la vie et l'histoire personnelles pour devenir sujet de création littéraire. Par ce roman, Assia Djebar défie les règles du genre romanesque pour décrire la situation, la vie complexe de l'écrivain francophone d'expression française, une situation de double appartenance qui représente la problématique essentielle dans son projet littéraire en général. En effet, dans ce roman Djebar aborde trois approches : romanesque, historique et autobiographique. Toutes ces approches ont à la base sa quête identitaire, son désir de revivre sa mémoire et les mémoires de ses ancêtres et de revendiquer la vraie Histoire de son peuple. À travers *L'Amour, la fantasia*, l'écrivaine fait appel à la reconstruction d'une nation, celle algérienne, à la reconstruction de la langue et de soi-même :

> « *L'amour, la fantasia* est ainsi une double autobiographie où la langue française devient le personnage principal, proposée inattendue dont je me rendis compte à posteori. »[6]

Le but d'Assia Djebar est de redécouvrir et de faire revivre la mémoire de ses ancêtres qui est le point de départ pour reconstruire à la fois l'identité de son peuple et son identité de femme islamique, écrivaine maghrébine d'expression française. C'est un roman qui illustre parfaitement le parallélisme entre la quête identitaire et la dualité de la mémoire au niveau textuel, structurel, thématique et métaphorique. Pour mieux comprendre la dualité de cette œuvre qui peut être considérée comme un roman autobiographique et historique à la fois, il faut élucider aussi le rapport entre l'écriture, l'identité et la mémoire.

L'œuvre entre l'amour et la fantasia

Avant d'approfondir notre démarche, il est nécessaire d'observer la structure du roman. Composé de trois parties divisées à leur tour en plusieurs chapitres, le roman fait référence à deux problématiques différentes : l'Histoire de l'Algérie dans le contexte de la colonisation

---

[4] Gafaïti Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien : histoire, discours et texte*. Paris, L'Harmattan, 1996.

[5] Assia Djebar, « La langue de l'exil », Entrevue réalisé par Ghila Benesty-Sroka dans *La parole métèque*, N° 21, Hiver-Printemps 1992, p. 23.

[6] Assia Djebar, 2000. *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au *Prix de la Paix* en octobre2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

française et l'évolution d'une jeune fille algérienne dans son pays en plein processus de colonisation. Djebar décrit le combat de son pays pour l'indépendance qui est parallèle au désir légitime des femmes algériennes de vivre librement. Les chapitres sur *la fantasia* et sur *l'amour* sont très hétérogènes, même si le livre se compose d'un mélange des récits de la vie personnelle d'Assia Djebar et des récits historiques des premières années de la colonisation de l'Algérie. Ces deux histoires alternent d'un chapitre à l'autre jusqu'à la fin du roman, où l'auteure les fait confondre, en offrant une richesse poétique particulière. Par exemple, l'histoire de la prise d'Alger par l'armée française est précédée par l'histoire du premier jour à l'école pour l'auteure – *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*. Cette histoire est entrecoupée par l'histoire des trois sœurs, filles cloîtrées qui envoyaient des lettres d'amour à des inconnus – *Trois filles cloîtrées*, par le souvenir d'une fillette française qui fréquentait le harem – *La fille du gendarme français*, par un épisode autobiographique ou le père d'Assia Djebar écrit une lettre à sa mère – *Mon père écrit à ma mère*. Ces parties se regroupent sous l'ensemble intitulé *La prise de la ville ou L'Amour s'écrit* qui constitue la première partie du roman. Les deux autres parties du roman qui suivent ont une structure similaire, avec les récits des souvenirs personnels qui alternent avec des récits historiques et auxquels sont postposés ou intercalés des textes individuels qui enrichissent le fil principal du roman. La fin du roman est intitule séparément « Tzarl'rit (final) ». *Tzarl'rit* est un terme à double sens[7], ce qui renvoie de nouveau à la dualité de l'écriture.

L'Amour, mis en majuscule, fait référence à la vie de la narratrice-personne anonyme qui rappelle beaucoup la vie de l'auteur lui-même. Le terme se réfère aussi à la manière dont la « jeune fillette arabe »[8], personnage principal du roman, vit et perçoit l'expérience de l'amour de même qu'à ses questions intérieures (Est-ce qu'on peut aimer dans la langue de l'autre ?). *La fantasia* est un terme d'origine berbère qui désigne un rituel pratiqué essentiellement au Maghreb et qui accompagne surtout les événements les plus importants de la vie (la naissance, le mariage, etc.), simulant des assauts militaires. [9] Dans le contexte du roman, la fantasia fait référence plutôt à la guerre, donc à l'Histoire, qu'à la fête. Ainsi, le titre - *L'Amour, la fantasia* - exprime la quête identitaire et le tumulte intérieur de l'écrivaine, représentant un mélange entre sa langue d'écriture (le français) et sa langue ancestrale (le berbère).

Pour introduire dans le roman sa propre vie ou pour raconter l'Histoire de son pays Assia Djebar jette un regard rétrospectif : elle fait appel à la mémoire personnelle et collective pour redécouvrir son identité et pour revendiquer l'identité de son peuple. C'est elle-même qui affirme le fait que :

> « *L'Amour, la fantasia* étant la première d'une série romanesque, l'Histoire est utilisée comme quête de l'identité. Identité non seulement des femmes, mais de tout le pays.[…] J'aborde le passé au dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture, sur l'écriture en langue française. S'établit alors pour moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle écrite par des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui. »[10]

---

[7] « 1. Pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains – dictionnaire arabo-français Beaussier ; 2. Crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive) – dictionnaire arabo-français Kazimirski ; » Explication donnée par Assia Djebar dans son roman, *L'Amour, la fantasia,* Paris, J.-C. Lattes, 1985, p. 247.

[8] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 11.

[9] Assia Djebar à Cologne. « Assia Djebar présente à Barbara Arnhold *L'amour la fantasia* et *Ombre sultane* » juin, 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines,* n° 14, *Spécial Assia Djebar,* 22 octobre 2000, p. 35-38.

[10] Milred Moltimer « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien » *Research in African Literatures*, Vol. 19, N° 2, University of Texas Press, 1988, p. 201.

L'association entre l'amour (représentant l'identité) et la fantasia (représentant la guerre, la mémoire), se concrétise au niveau du texte par l'utilisation d'une grande variété d'épisodes qui alternent tout au long du roman et par l'intermédiaire d'expressions et de termes. Tandis que le guerrier arabe « recherche l'embrassement », le guerrier français « propose un masque caricatural de la mort »[11], d'où l'Arabe est envisagé comme un prétendant amoureux qui « caracole ou pavoise », la bataille ayant lieu « dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel »[12].

La construction du titre qui est duale, en opposant l'amour à la fantasia, est aussi synergique ; en arabe, le rapport syntaxique qui résulte de ce rapprochement fait que l'*amour* soit synonyme de la *fantasia*.[13] Voilà encore une fois comment l'auteur réussit à voiler la dualité dans toutes sortes de constructions qui représentent, en fait, son appartenance à deux mondes différents.[14] Les atrocités de la guerre, les situations paradoxales engendrées par la colonisation, le comportement dual de l'Algérie et des Algériens, toutes ces scènes ont profondément et pour toujours marqué l'identité d'Assia Djebar et de son peuple :

> « La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées. »[15]

Vu que la fantasia est associée à la violence, à la mort et à la guerre, l'amour devient aussi mortel, violent, dangereux, surtout s'il s'agit de l'amour pour l'*Autre* qui est un « ennemi (…) chrétien, à la fois conquérant, étranger et tabou ! »[16]. Cette image apparaît de manière plus concrète à la fin, dans le chapitre intitulé *Fantasia,* un chapitre qui amplifie le titre du roman et qui est inspiré d'un extrait du roman *Une Année au Sahel* d'Eugène Fromentin. La scène décrit le caractère funèbre de la fantasia, manifestation pendant laquelle une jeune fille se fait tuer par un cavalier amoureux français.

Il y a plusieurs exemples dans le roman qui soulignent davantage cette dichotomie amour/fantasia, cette association entre l'amour et la guerre. Le colonisateur est regardé comme un amant qui vient conquérir l'Algérie par le biais du « viol et de la surprise meurtrière »[17], en l'approchant « sous le mode sexuel (…) et y pénètrent comme en une défloration »[18].

Dans la première partie du roman, l'écrivaine commence par la scène dramatique de la flotte française qui « déchire l'horizon », annonçant des événements irréversibles pour la ville algérienne qui enlevait son dernier voile sous le regard de son conquérant :

> « Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroiement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain, et qui, après le dernier scintillement de la brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. »[19]

---

[11] *Ibid.*, p. 29.
[12] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 29.
[13] Lise Gauvin, Entretien avec Assia Djebar publié dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Harthala, 1997.
[14] Guettat, Mahmoud, *Musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980.
[15] Assia Djebar Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 116.
[16] *Ibid.*, p. 79.
[17] *Ibid.*, p. 72.
[18] *Ibid.*, p. 74.
[19] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 14.

Le texte abonde en symboles qui s'opposent, tout comme l'horizon déchiré et la nuit qui s'évapore. Par ces oppositions, l'auteure envisage d'une manière métaphorique la dualité de la situation. La ville qui a lutté pour sa liberté se comporte maintenant comme une amante mystérieuse ; la montagne cesse d'être un obstacle et la ville collabore désormais avec le conquérant :

> « La montagne paraît barrière esquisse dans un azur d'aquarelle. (…) La ville, paysage tout en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'orientale immobilisée en son mystère. »[20]

Le déroulement de la scène est décrit comme un ballet, prenant l'allure d'un spectacle qui avait été fixé à l'avance ; le futur devient temps de narration :

> « L'armada française va lentement glisser devant elle [la ville] en ballet fastueux, de la première heure de l'aurore aux alentours d'un midi éclaboussé. Silence de l'affrontent, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant une ouverture d'opéra. Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve le public ? »[21]

La scène en soi est présentée d'une manière duale : Assia Djebar décrit la prise de la ville, événement sanglant et douloureux, comme une parade, comme une *fantasia*[22]. L'Algérie simule la résistance ; elle sait qu'il n'y avait aucune chance de gagner la lutte. La résistance est destinée à attiser le désir des Français pour la posséder. La possession a lieu, pendant que l'amant se soumet à un rituel nuptial traditionnel pour le territoire envahi. Le sang symbolise la défloration, les prisonniers symbolisent les trophées qui attestent la possession :

> « De ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps, par-dessus l'enchevêtrement des corps, tout cet été 1830 ? »[23]

L'Algérie est possédée par la France tout comme la femme algérienne est possédée par le pouvoir masculin. Assia Djebar décrit ces scènes comme des actes sexuels obscènes, tout comme l'abus des femmes par les hommes est un acte obscène aussi :

> « Mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ? »[24]

Plusieurs témoins attestent l'acte de la défloration, la possession de l'Algérie. Parmi ceux-ci se trouvent les officiers français, des observateurs passifs dont la qualité des observations

---

[20] *Ibid.*, p. 14.
[21] *Ibid.*, p. 14.
[22] « Fantasia est un mot berbère. Il n'existe pas en arabe. Il est partagé avec le grec, comme des dizaines d'autres. Il se prononce exactement de la même façon et véhicule un sens parfaitement identique : la parade, l'exhibition, plus précisément, dans le sens visuel originel : le donné à voir. En Berbérie où l'image fusionnelle du cavalier et de sa monture a donné naissance, dit-on, au mythe thessalien du Centaure, le mot s'est figé dans le sens de parade équestre. Il subsiste toutefois avec l'acception toute visuelle dans le mot encore très courant en Algérie *fantasi* : 'qui tient à l'image qu'il donne de Licence accordée à lui-même, qui est soucieux de son paraître' d'où 'fier, orgueilleux' selon qu'il est dit en bonne ou mauvaise part (Centaure signifie aussi fier et orgueilleux en grec). » Fragment extrait de Kouadri-Mostefaoui Bouali, *Lectures de Assia Djebar,* Paris, L'Harmattan 2011, p. 13.
[23] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 28.
[24] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 30.

est douteuse. Ces officiers n'ont pas tout saisi, ou peut-être ils ont délibérément manqué d'informations. Ils ne sont pas intéressés à préserver l'identité maghrébine telle qu'elle était. C'est pourquoi Assia Djebar décrit ces scènes : sans elle la vérité, l'identité, tomberait dans l'oubli, ou pire, la falsification des scènes aurait été plus dramatique que la mort apportée par la guerre. Elle lutte pour inscrire dans la mémoire universelle la version maghrébine. Pour cela, elle souligne surtout le rôle des femmes et leur détermination, leur férocité pour défendre l'identité nationale. Des scènes contradictoires, duales encore : ces femmes qui préfèrent tuer leurs enfants que les donner à l'*Autre* deviennent des héroïnes :

> « Ces deux Algériennes – l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée –, ces deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. »[25]

L'écrivaine décrit d'une manière duale le tableau de la guerre comme un rituel d'amour entre deux amants, un amour qui est sanglant, qui inclut la mort, le désespoir, la lutte, l'extrême. Le texte est plein d'expressions qui renvoient à la dualité : la rencontre des deux peuples este une « double découverte » qui se fait sous « un coup de foudre mutuel » et « face à face, (…) comme si les envahisseurs allaient être des amants »[26]. Il s'agit d'un amour hallucinant, paradoxal et mutuel à la fois, un amour dont le langage commun sont le sang et la mort.

Pour l'auteure, le désir des officiers français pour conquérir l'Algérie révèle un amour sauvage de ceux-ci pour la terre rebelle, une exaltation de l'aventure militaire qui représente la réponse à leurs exigences personnelles :

> « Bosquet, comme Montagnac, restera célibataire : nul besoin d'épouse, nulle aspiration à une vie rangée quand le plaisir guerrier se ravive taraudé, par les mots. Revivre par réminiscence le halètement du danger, les phrases harmonieuses des épîtres conservent cette âcreté que ne soupçonnent pas les femmes de la famille rêvant dans l'attente. »[27]

Ainsi, la guerre est-elle présentée par Assia Djebar comme un « mouvement de séduction »[28] de la part du colon qui est envisagé comme un conquérant obsédé de posséder ce territoire, tandis que l'Algérie est « prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer »[29]. Elle reste, quand même imprenable par son masque, par son voile, par le fait qu'elle refuse de regarder l'*Autre* dans les yeux et reconnaître sa victoire : « les femmes prisonnières ne peuvent être ni spectatrices, ni objets du spectacle dans le pseudo triomphe. Plus grave, ne regardent pas »[30]. La correspondance de guerre transforme symboliquement l'Algérie dans d'une femme qui refuse de se soumettre :

---

[25] *Ibid*., p. 29.
[26] *Ibid*., p. 17.
[27] *Ibid*., p. 72.
[28] *Ibid.*, p. 74.
[29] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 73.
[30] *Ibid.*, p. 73.

> « Les lettres de ces capitaines oubliées…ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser. Fantasmes d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte. »[31]

La victoire ne semble jamais complète C'est une victoire uniquement territoriale et c'est pourquoi le conquérant ne se sent pas accompli. La mémoire des indigènes ne peut être effacée ni par le feu, ni par les armes, ni par la mort, ni même par l'amour. Leur identité ne peut pas être changée tout d'un coup, parce que les Maghrébins n'oublient pas leurs racines, leurs ancêtres, leur culture. Le *non* de l'Algérie a été très clair pour les Français :

> « Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurla continument vingt ou vingt-cinq années durant, après la prise de la Ville Imprenable… »[32]

La dichotomie permanente amour/guerre envisage la dualité qui caractérise l'ensemble de l'œuvre et qui représente une situation emblématique du rapport établi entre l'écriture et l'Histoire. Le roman révèle un côté revendicateur qui va au-delà des structures et des réalités imposées, au-delà de l'Histoire et des voix féminines. En effet, la structure binaire du titre *L'Amour, la fantasia* annonce que l'amour est paradoxalement lié à la guerre et la guerre à l'amour. L'amour est, d'un côté, le sentiment revendiqué dans les lettres interdites et dans les récits personnels de la narratrice, et de l'autre, est l'attirance exercée par l'Algérie sur le colon. La fantasia, avec son caractère festif, tel que les indigènes la pratique, présente des aspects de violence qui simulent la violation du territoire par le colon. Mimant le lien entre violence et désir, le titre et puis le roman évoquent aussi la difficulté des rapports masculins/féminins du monde islamique et la situation des femmes algériennes dans le couple.

Les voix des femmes

Le roman représente aussi un manifeste d'Assia Djebar qui proteste contre le pouvoir patriarcal et contre l'Histoire racontée par le colonisateur :

> « La publication posthume de ces écrits (ceux des officiers français) entretient le prestige de ces auteurs, alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête de notre territoire. Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes jetées dans la chambre, continuent leur correspondance quotidienne ? »[33]

Elle propose une histoire racontée de la perspective des femmes. Dans un effort constant de revendiquer la mémoire des femmes et le rôle de celles-ci dans la société maghrébine, l'écrivaine développe des thématiques propres au monde féminin, comme le droit de s'exprimer ou le droit au regard. Dans le roman, la version historique de ces thèmes est plutôt fictive.[34] En effet, la romancière essaye d'envisager l'Histoire par les yeux des femmes, en s'assumant le rôle de porte-parole. Cette réécriture historique est sa manière de justifier le choix de la langue

---

[31] *Ibid.*, p. 84.
[32] *Ibid.*, p. 84.
[33] *Ibid.*, p. 76.
[34] Assia Djebar, « Entretien avec Assia Djebar », *Algérie, Littérature/ Action*, n° 1, mai 1996, p. 186.

française comme instrument d'expression, celle-ci étant la langue de la « libération corporelle »[35], la langue qui lui a permis d'être le porte-parole des femmes maghrébines.

En vérité, la troisième partie du roman intitulée d'une manière très suggestive « Les voix ensevelies » est presque entièrement dédiée aux femmes. L'auteure les présente dans différentes hypostases : la mère, la fille, la sœur, la bergère, etc. Ce sont des histoires, des contes, des chants qu'Assia Djebar avait cueillis des femmes montagnardes. Elle les a introduits dans son écriture pour faire entendre leur voix. L'auteure raconte les histoires de ces femmes maghrébines à la troisième personne et parfois elle se substitue à ses personnages. Par exemple, « Le premier mouvement » raconte l'histoire d'une petite bergère, Chérifa, dont le frère avait été tué par les soldats français ; plus tard, l'écrivaine se substitue cette bergère et continue le récit à la première personne. Ces scènes où elle se substitue à la bergère sont intitulées « *Voix* ». Elle fait cette substitution parce que son écriture devient le porte-parole de toutes les voix des femmes qui ont été étouffées. La voix de la petite bergère qui s'opposait avec férocité aux soldats français et à toute sa communauté qui l'accusait de s'enfuir devant les « (…) soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles »[36], c'était la voix de l'Algérie qui refusait de renoncer à son identité et à sa mémoire :

> « Je ne me laissai pas intimider :
>
> – Mettez-moi vingt ans de prison, si vous voulez, je ne suis pas perdante ! Quelle guerre a duré vingt ans ? La nôtre ne va pas durer autant !... Faites de moi ce que vous voulez ! Finalement, ils me laissèrent dans ma cellule. »[37]

Assia Djebar introduit entre les deux voix du « *Premier mouvement* » une scène intitulée « *Clameur* » parce qu'il s'agit d'une voix multiple, poussée par toutes les femmes que l'on a persécutées depuis des siècles au nom d'un pouvoir dit supérieur. Le sens du mot clameur est « 1. Cris, bruit d'une manifestation violente ; 2. Bruit confus venant d'une foule »[38]. Par le choix de ce terme l'auteure exprime symboliquement la voix commune qui est devenue une protestation libératrice et qui n'est pas intelligible à cause du fait qu'elle est libérée des sens sous lesquels les femmes voilaient les cris interdits de leurs révoltes. La jeune bergère symbolise la voix de toutes les femmes. Sa lutte pour enterrer son frère tué par les soldats français symbolise la lutte de l'Algérie pour préserver son intégrité, pour respecter ses ancêtres :

> « Elle a donc erré, elle s'est accrochée aux arbres durant la poursuite interminable. La voici orpheline du frère tombe, dans cette aube de l'été immobile ; nouvelle Antigone pour l'adolescent étendu sur l'herbe, elle palpe de ses doigts rougis au henné, le cadavre à demi dénudé. (…) Le cadavre dort, la face contre terre. La fillette l'a trainé elle-même, peu avant l'arrivée des hommes. »[39]

Le cri de la bergère est aussi le cri de toutes les femmes. Sa voix cesse de lui appartenir et devient universelle :

---

[35] *Ibid.*, p. 186.
[36] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 175.
[37] *Ibid.*, p. 185.
[38] TLFi.
[39] Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, Paris, J. C. Lattès/Enal, 1985, p. 172.

« …la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémisse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vielles du douar qui, bouches béantes, mais décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? Quel murmure inextinguible, quelle clameur ample, grenelée de stridence ? Est-ce la voix de la fillette aux doigts rougis de henné et de sang fraternel ? »[40]

Le cri de Chérifa ne signifie pas uniquement les voix des femmes, mais aussi le refus des Algériens qui ne souhaitaient pas cette guerre qui apportait la mort dans leurs familles. C'est un fait que les historiens n'ont pas mentionné, parce que le refus était silencieux, étouffée par la peur. Ce refus, ce « non » réprimé est exprimé par l'histoire de la petite bergère qui fait même la nature se taire devant sa souffrance et son cri :

« Tout alors a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux (…). Le vent dont on devinait la brise au ras du sol, s'asphyxie. »[41]

La mémoire et l'identité sont contenues par les voix des femmes. Comme toutes les autres héroïnes d'Assia Djebar, ces femmes préfèrent la mort à la soumission :

« Je ne ressentais aucune peur : Dieu me rendit ces Français comme des ombres devant les yeux ! Et c'était vrai, j'aurais préfère être morte. » [42]

Conclusions

Le roman *L'Amour, la fantasia* inaugure le cycle intitulé par Assia Djebar « Le Quatuor d'Alger ».[43] Œuvre à structure atypique, le roman se présente comme un mélange de récits de la première étape de colonisation française en Algérie, des souvenirs de l'enfance de l'écrivaine, de la figure paternelle, des conversations intimes des jeunes filles cloîtrées, des témoignages des capitaines français et des maquisards[44] sur la guerre et des témoignages des veuves de la guerre d'indépendance. L'histoire débute en juin 1830, le jour ou l'Algérie a été prise par la flotte française et continue par les vingt années de lutte dominée d'une suprématie française incontestable. Les scènes d'histoire alternent avec le récit des années d'enfance de l'écrivaine. Autour de la jeune fille il y avait un monde de femmes cloîtrées qui rêvaient à des histoires d'amour inaccessibles… Les souvenirs d'enfances racontées par une narratrice anonyme, mais qui utilise la Ière personne, sont habilement mêlées avec les scènes cruelles de la conquête française et de la guerre de l'Indépendance. Le roman reflète plusieurs expériences intellectuelles de l'écrivaine. D'une part, elle fait la lecture des récits de guerre conçus en majorité par les officiers français et, d'autre part, elle écoute l'Histoire racontée par ses compatriotes, les femmes algériennes. L'ingéniosité du roman n'est pas constituée uniquement du fait que l'écrivaine sait juxtaposer dans le cadre d'une seule œuvre tous ces sujets si divers, mais aussi du fait qu'elle arrive à créer une œuvre homogène, malgré la délinéarisation narrative.

BIBLIOGRAPHY

[40] *Ibid.*, p. 177.
[41] *Ibid.*, p. 176.
[42] *Ibid.*, p. 253.
[43] « Le quatuor d'Alger » devait englober quatre romans, mais Assia Djebar n'a pas fini ce cycle d'œuvres, écrivant seulement trois romains qui en font partie : *AF* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1994).
[44] Des groupes de résistants algériens composés des hommes, des femmes et des enfants cachés dans des montagnes et dans des grottes pour s'organiser contre l'attaque français.

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J. C. Lattès/Enal.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR, Assia, « Entretien avec Assia Djebar », *Algérie, Littérature/ Action*, n° 1, mai 1996.

DJEBAR, Assia, à Cologne. « Assia Djebar présente à Barbara Arnhold *L'amour la fantasia* et *Ombre sultane* » juin, 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines,* n° 14, *Spécial Assia Djebar,* 22 octobre 2000, p. 35-38.

DJEBAR, Assia, « La langue de l'exil », Entrevue réalisé par Ghila Benesty-Sroka dans *La parole métèque*, N°21, Hiver-Printemps 1992.

DJEBAR, Assia, 2000. *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au *Prix de la Paix* en octobre2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

GAUVIN, Lise, Entretien avec Assia Djebar publié dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Harthala, 1997.

HAFID, Gafaïti, *Les Femmes dans le roman algérien : histoire, discours et texte*. Paris, L'Harmattan, 1996.

MAHMOUD, Guettat, *Musique classique du Maghreb,* Paris, Sindbad, 1980.

MOLTIMER, Milred , « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien » *Research in African Literatures*, Vol. 19, N°2, University of Texas Press, 1988.

TLFi - Trésor de la Langue Française Informatise [en ligne] http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

SENSITIVE EDUCATION IN THE VISION OF MRS. DE GENLIS: ROLE OF TOUCH IN THE NOVEL "ALPHONSINE OR MATERNAL TENDERNESS

Ecaterina Foghel, Anjela Coşciug
PhD Student, Assoc. Prof., PhD, „Alecu Russo" State University of Bălţi, Republic of Moldova

Abstract: The problem of sensitive education and education through the senses is among the major concerns of many Enlightenment thinkers. The French writer Stéphanie Félicité de Genlis (1746-1830), the governess to the children of the Duc d'Orléans, a passionate teacher and an intellectual of great value, developed her own vision of the subject. In her numerous novels, one of which is 'Alphonsine ou La Tendresse Maternelle' (Alphonsine or Maternal Tenderness), she discusses the importance of the senses (touch, hearing, sight, etc.) in preparing and adapting the young individuals to the reality, as well as in letting them to achieve moral fulfillment.

Keywords: sensitive education, point of view, M^{me} de Genlis, Enlightenment, sensitivity

Le XVIII^{e} siècle se caractérise par une multitude de réflexions sur les sens et la sensibilité de l'être humain. La question des sens se trouve au centre de beaucoup d'interrogations philosophiques à l'époque des Lumières. Condillac, Descartes, Locke et Goethe, par exemple, ont assigné une place privilégiée au rapport entre sensibilité et humanité dans leurs travaux. Cette problématique s'impose également dans des théories de la connaissance, dans l'art, mais aussi dans la morale et dans l'éducation.

Rousseau est parmi les premiers qui aient compris toute l'importance de l'éducation des sens. A la fin du livre II de son traité *Emile ou De l'éducation*, Rousseau expose un long et minutieux programme visant à « apprendre pour ainsi dire à sentir », c'est-à-dire non seulement « faire usage de nos sens », mais aussi « apprendre à bien juger par eux » (Compayré, 1911). Un des problèmes visés dans ce travail est de comprendre comment l'instruction des sens, qui n'a rien de spécifiquement humain puisqu'elle est commune à « tous les êtres animés et sensibles », peut s'intégrer dans un plan d'éducation, définie comme formation de l'homme à son humanité.

Même si l'on accorde généralement à Rousseau le mérite d'avoir recommandé théoriquement l'éducation des sens, d'autres théoriciens français de la pédagogie de cette époque, y ont aussi réfléchi en prenant plus ou moins leurs distances par rapport aux thèses rousseauistes. Parmi ceux qui ont ainsi contribué à compléter et à complexifier la théorie éducative du XVIII^{e} on cite M^{me} Stéphanie Félicité de Genlis, femme de lettres à succès, éducatrice et pédagogue passionnée, « gouverneur » des enfants du duc d'Orléans, mais aussi fervente catholique ne cessant jamais de clamer ses différences avec les philosophes et surtout avec Rousseau. Alors que Rousseau reste un théoricien et n'est jamais certain que les principes qu'il propose dans *Emile* soient applicables, M^{me} de Genlis ne prône que des solutions dont elle a évalué les avantages et elle ne recommande que ce qu'elle a déjà mis à l'épreuve (Laborde, 1966, p. 65).

Auteure des pièces de théâtre pour la jeunesse, des récits et des contes pour enfants, des articles de presse et des mémoires, M^me^ de Genlis utilise le genre de roman d'éducation, ainsi que ses différents *Discours,* pour promouvoir ses idées et méthodes en matière d'éducation. Son premier grand succès a été le roman épistolaire *Adèle et Théodore* publié en 1782, conçu comme une réponse à l'*Emile* de Rousseau. Dans cet ouvrage l'auteure inaugure certains des principes éducatifs puisés dans sa riche pratique de pédagogue, et qui traversent la plupart de ses écrits, des *Discours* théoriques jusqu'aux romans sentimentaux. Il s'agit de la nécessité de l'engagement parental, surtout maternel, à l'éducation des enfants, de la culture de l'esprit de piété et de l'encouragement d'une profonde connaissance de la religion chez les jeunes personnes, de l'amour de la vérité et de la vertu. Le côté sensible est également privilégié, surtout dans les œuvres de fiction de M^me^ de Genlis, dans lesquelles elle tâche de prouver que tous les sens constituent des dons divins qui doivent servir au bonheur de l'homme, c'est pourquoi il est bien utile de parler d'une *éducation sensitive* (De Genlis, 1806, p. 7) qui contribuerait à un bon développement de la raison et de l'esprit d'une jeune personne.

Les sens constituent des outils que la nature a mis à la disposition du maître pour parfaire l'éducation de son élève. Toute connaissance vient des sens. Les processus cognitifs des petits êtres humains sont très dépendants des sens, et Mme de Genlis recommandait dans *Adèle et Théodore* d' « attacher aux sens les instructions qu'on leur donne et les faire rentrer non seulement par l'ouïe, mais aussi par la vue, n'y ayant point de sens qui fasse une plus vive impression sur l'esprit et qui forme des idées plus nettes et plus distinctes » (De Genlis, 1825, p. 23).

En plus, De Genlis signalait l'importance de l'esprit d'observation. Elle était convaincue que l'éducateur doit s'efforcer de développer chez son élève cette faculté résultant directement de l'acuité des sens, et qui permet à l'objet de l'éducation pas seulement de découvrir le monde qui l'entoure, mais aussi de l'analyser, de comparer ou de deviner des choses. Pour ne pas être un esprit borné et médiocre il faut devenir attentif aux signes et aux informations que nous fournissent nos sens.

1. L'*Éducation sensitive* de Madame de Genlis. Détails biographiques

Il est curieux que la femme qui devait inventer des systèmes d'éducation si détaillés et compliqués ait été dans sa première enfance entièrement livrée à elle-même, et que ses parents ne se soient jamais vraiment souciés de son éducation. Sa mère, Marie-Françoise Ducrest, témoignait d'un goût prononcé pour des amusements romanesques, son père, César Ducrest, était toujours à la recherche des moyens de financement de ses terres, de son château et de son titre. La description de l'éducation que la petite Félicité a reçue dans sa famille est vraiment bizarre.

Dans ses *Mémoires* M^me^ de Genlis laisse comprendre qu'en fait d'études on ne lui a rien enseigné et qu'elle a, plus tard, entrepris des efforts importants pour couvrir ces lacunes en tant qu'autodidacte. La connaissance du monde pour la fillette avait un caractère plutôt pratique, ce qui a mis plusieurs fois sa vie en danger : elle a échappé à l'eau, au feu, on l'a repêchée dans l'étang, on l'a retirée d'un brasier, elle a guéri miraculeusement d'un abcès, qui, à la suite d'une chute, « avait formé un dépôt dans la tête » (Bourgain, 1909, p. 857). Elle était une enfant de campagne qui percevait le monde directement, empiriquement, de ses propres sens.

Le seul point dans l'éducation de Félicité qui préoccupait son père était de la rendre une femme forte et ferme. Pour cela il voulait l'accoutumer à toucher, sans se récrier, araignées,

grenouilles et crapauds, que Genlis elle-même appellerait de « petites antipathies » innées dans ses *Mémoires*. La fille devait vaincre ses peurs et obéir inconditionnellement à son père :

> J'avais horreur de tous les insectes, surtout des araignées et des crapauds ; je craignais aussi les souris, je fus forcée d'en élever une… Il m'ordonnait sans cesse de prendre avec mes doigts des araignées et de tenir des crapauds dans mes mains, chose qu'il faisait continuellement. A ces commandements terribles, je n'avais, plus une goutte de sang dans les veines, mais j'obéissais (De Genis, 1825, p. 25).

Plus tard, en tant que pédagogue, M^me^ de Genlis qualifiait ces exercices de *tours de force,* et concluait que même si son père n'avait fait qu'augmenter en elle ces antipathies qu'elle a conservées pendant toute sa vie, le contact direct avec ce qui présentait un potentiel danger lui « a donné de l'empire » sur elle-même, l'a habituée à une sorte d'autodiscipline, ce qui était le plus grand bien. L'idée que la raison, l'âme et la volonté peuvent et doivent élargir l'usage de nos sens sera présente ensuite dans beaucoup d'écrits de M^me^ de Genlis où elle proposera d'utiliser les possibilités sensitives des enfants afin de les guider vers la vertu et de développer leurs talents.

Ainsi, à l'âge de douze ans, elle a eu la chance de valoriser son penchant pour la musique. Cette fois il s'agissait de toucher le clavier du clavecin ou les cordes de la guitare, mais elle prenait le plus de plaisir à jouer de la harpe. En exerçant pendant douze heures par jour à pincer les cordes de la harpe de ses petits doigts habiles, Félicité est vite devenue une virtuose. En peu de temps, la harpe n'avait plus de secrets pour elle, et la jeune fille a même perfectionné une méthode pour l'étude de cet instrument, qui avait l'avantage de faire travailler tous les doigts de la main. La musique est devenue une des grandes passions de M^me^ de Genlis, en jouissant du miracle sensitif qu'elle produisait en touchant son instrument, elle constatait à chaque fois la force méliorative de l'éducation et de l'instruction sur l'individu.

Devenue gouvernante des enfants d'Orléans, M^me^ de Genlis cherchait à donner à ses élèves une éducation totale et pratique, et elle faisait appel à leur sensibilité tant pour leur transmettre des connaissances techniques ou intellectuelles, que pour les diriger vers des vertus morales. Selon un plan qu'elle avait élaboré, on a peint des tableaux représentant des événements de l'histoire de Rome ou des détails mythologiques sur les murs des chambres des enfants, les escaliers étaient consacrés à la géographie, on les a décorés de cartes détachables, les leçons de musique étaient données par des professeurs étrangers qui ne parlaient avec les enfants que l'allemand ou l'italien, on faisait de la lecture à haute voix et on s'accoutumait à s'exprimer avec aisance en public ; les travaux manuels n'étaient pas non plus négligés, la gouvernante voulait que ses élèves aient pu exercer leur habileté manuelle en travaillant le cuir, le bois, le laiton, le papier etc. Tout était entrepris pour que chaque instant de la vie des enfants se transforme en épisode instructif. Ainsi l'éducation préconisée par M^me^ de Genlis se construisait sur une valorisation permanente, dirigée et harmonieuse de toutes les aptitudes et de tout le potentiel physique, intellectuel et sensitif de l'élève.

Selon M^me^ de Genlis l'instruction dépend de la sensation, et par conséquent il est important de fournir en permanence une nourriture expérimentale pour alimenter corps, cœur et esprit (Brouards-Arends, 2006, p. 18). En adepte des conceptions de la philosophie sensualiste et en connaisseuse de la pensée lockéenne, l'éducatrice recommandait de solliciter la vue, l'ouïe, l'odorat et le tact de l'enfant ainsi que son affectivité afin de l'inciter et de l'encourager dans l'apprentissage. M^me^ de Genlis était toujours à la recherche de méthodes originales qui permettaient de former le cœur et le jugement de ses disciples. Elle en a décrit plusieurs dans *Adèle et Théodore*. Dans l'une de ces méthodes elle proposait d'organiser de temps en temps des

jeux de nuits, pour accoutumer les enfants aux ténèbres et à l'obscurité et en même temps pour les préserver des idées dites « noires » qui résultent de la peur de l'inconnu et peuvent égarer l'imagination.

L'idée d'une éducation dans une obscurité totale a été reprise et développée par M^me^ de Genlis plus tard dans un de ses romans sentimentaux, *Alphonsine ou la Tendresse maternelle* publié en 1806. L'auteur y a monté une expérience philosophique imaginaire dont les détails semblent souvent incroyables, mais où l'on peut trouver des situations et des descriptions d'une pratique éducative particulière, qui présente un des aspects complexes de la réflexion pédagogique genlisienne.

2. L'éducation des sens dans *Alphonsine ou La Tendresse maternelle*. Le rôle du toucher dans une éducation dans les ténèbres

Les romans de M^me^ de Genlis s'adressent toujours à un public sensible et habile. La médiation littéraire permet à l'auteure de faire sa leçon et de communiquer ses principes éducatifs avec diverses déviations imaginaires, qui doivent impressionner et toucher le lecteur, assurer une lecture empathique et augmenter l'efficacité du prosélytisme pédagogique de Genlis l'éducatrice.

Dans *Alphonsine ou la Tendresse maternelle*, on est touché des malheurs de Diana de Mendoce, jeune épouse du comte de Moncalde, homme cruel et perfide, qui l'a enfermée dans une caverne pour ce qu'elle lui avait été infidèle. Au moment de son emprisonnement dans le souterrain, Diana était enceinte. Recevant chaque deux jours un panier avec de la nourriture, des livres et des bougies, elle a donné naissance, a soigné et a élevé une fille adorée qu'elle a appelée Alphonsine, sans que le comte l'ait jamais appris. Comme au bout de quelque temps on ne lui apportait plus de bougies, elle devait élever son enfant dans une obscurité presque totale et permanente. Cette situation a continué pendant 13 ans, jusqu'à la mort du comte, quand les deux captives ont été libérées et ont dû s'accoutumer à voir et à vivre à la lumière du soleil.

Dans le contexte de toutes ces circonstances parfois trop romanesques et affabulatrices, on décrit un projet d'éducation à l'extrême, où l'amour et l'abnégation maternelle, la foi et la patience permettent d'élever un enfant sain, vertueux et sensible dans un espace clos, obscur et sclérosé. Dans la préface du roman M^me^ de Genlis avouait son intention initiale d'appeler son ouvrage *L'Éducation sensitive ou La Tendresse maternelle*, parce que ce premier titre exprimait parfaitement l'idée qui forme le fond de ce roman. Mais elle a supprimé ce premier titre parce qu'il avait été désapprouvé par un de ses amis de confiance et aussi parce que cela pouvait renvoyer de quelque sorte à l'ouvrage de Rousseau dans lequel il « proposait une manière de vivre et un régime extérieur qui,(...) pouvait mettre ou maintenir l'âme dans l'état le plus favorable à la vertu » (De Genlis, 1806), et qu'il a appelé *La Morale sensitive ou Le Matérialisme du Sage*.

M^me^ de Genlis reconnaissait que c'était à partir de ce premier syntagme qu'elle avait conçu son titre, quoique ses idées n'aient rien de commun avec celles de Rousseau. Les références à l'auteur des *Confessions* et de l'*Emile*, sont très fréquentes dans l'œuvre genlisienne, et *Alphonsine ou La Tendresse maternelle* n'y fait pas exception. Parfois dépassé, parfois contesté, Rousseau est explicitement cité dès la préface, dans un double mouvement d'adhésion et de refus. M^me^ de Genlis avait également toujours à l'esprit les idées de Locke, mais celui-ci n'était jamais mis en cause dans ses positions. Ce lacis intertextuel devait produire un double effet de protection et de revendication des idées et des opinions de Genlis: reconnaître l'éventuel

mérite des prédécesseurs pour mieux mettre en évidence l'originalité de sa propre démarche (Brouards-Arends, 2006, p. 14).

Une des idées principales dans cette démarche consiste en ce que le moral est supérieur au physique, qu'il y a de la spiritualité jusque dans nos sens, et que c'est l'âme qui élargit et ennoblit l'usage des sens chez l'homme, par rapport à ces mêmes sens chez les animaux. L'avantage de l'homme consiste dans une pratique des sens au-delà de ses besoins immédiats. L'esprit élève les simples perceptions au rang de processus rationnels. Toujours dans la préface de son roman Mme de Genlis insiste sur cette différence de principe:

> Les sens des animaux, quoique plus subtils et plus parfaits que les nôtres, servent uniquement à leurs besoins et à leur conservation : l'ouïe, chez eux, n'est faite que pour les avertir de l'approche d'un ennemi, ou pour les faire obéir à la voix de l'homme ; l'organe de la vue ne leur sert qu'à les guider dans leur marche ou dans leur fuite ; ils voient, et le spectacle ravissant de l'univers n'en est pas moins voilé pour jamais à leurs regards ; et l'aigle qui fixe sur le soleil ses yeux perçants n'a pas plus vu cet astre que le quadrupède qui n'a jamais levé sa tête vers les cieux. Pour voir véritablement il faut savoir comparer, il faut pouvoir admirer[1].

Voir est donc plus que distinguer les caractéristiques extérieures de l'environnement, c'est aussi faire appel à la raison, à la conscience et à l'âme pour connaître et comprendre cet environnement et s'y mieux intégrer. Les sens sont les premiers moyens de relation avec le monde et on doit enseigner aux enfants à les employer convenablement, afin qu'ils puissent servir à leur bonheur.

M^{me} de Genlis concevait une éducation qui devait préparer l'individu à une adaptation au monde terrestre, mais qui lui permettrait aussi d'accéder à la perfection morale, gage de félicité éternelle. Son éducation comporte un important côté religieux et une ferme conviction de ce que l'homme doit être éduqué chrétiennement. Elle affirmait que l'essentiel était de transmettre à l'enfant l'art de distinguer entre le mal et le bien, et en choisissant le bien et la vertu, de se rapprocher de Dieu. Le développement des qualités intellectuelles, quoiqu'indispensable, n'est à son avis qu'un complément au développement des qualités morales (Laborde, 1966, p. 60).

L'intention morale que M^{me} de Genlis annonce dans la préface de son roman *Alphonsine ou La Tendresse maternelle* est celle de montrer que dans la situation la plus déplorable, il reste aux âmes vertueuses et sensibles des ressources infinies. La double puissance de la vertu et de la sensibilité adoucit tous les malheurs et toutes les peines des héroïnes enfermées pendant 13 ans dans un souterrain et n'ayant pour toute consolation que l'une l'autre. L'auteure explore la notion de sensibilité dans ses multiples manifestations, dans *le contexte extraordinaire, mais très probable* qu'elle a modelé dans le cadre de son ouvrage.

Enfermée dans la cave obscure, très économe avec les bougies qu'elle recevait de la servante complice du comte, son époux, Diana pensait avec horreur à l'avenir de son enfant qui devait naître dans le souterrain et serait privé de tant de choses élémentaires qu'on n'observait et n'appréciait pas dans la vie ordinaire. En conséquence de l'isolement du monde extérieur et de l'uniformisation des stimuli qui agissaient sur les récepteurs de la captive, sa sensibilité externe a brusquement perdu de son intensité au profit de la sensibilité interne. Diana s'est tourné vers Dieu, elle était fortement décidée d'expier son égarement par des prières et des réflexions pieuses. Elle s'est improvisé un oratoire dans lequel elle passait la plupart de son temps à prier et

[1] Genlis, «Préface» dans *Alphonsine ou La Tendresse maternelle*, tome premier, Paris, H. Nicole et Compagnie, 1806.

à méditer un plan d'éducation pour son futur enfant, qui est devenu son unique et son plus cher souci.

Le désir impérieux de garder son enfant et la confiance en la protection divine l'ont aidée à supporter les douleurs les plus aiguës du travail et à mettre au monde une fille en parfaite santé. Les cris de la petite étaient la caresse la plus réconfortante pour l'ouïe de Diana, le contact tactile avec son enfant la rendait plus heureuse que jamais, en dépit de toutes ses peines. Elle parlait de l'allaitement de sa fille comme du devoir maternel le plus satisfaisant et le plus doux à remplir, cette intimité particulière permettait à la mère de se sentir irremplaçable, unique dans tout l'univers, elle avait même l'impression que sa fille lui appartenait mieux, que ce petit corps si cher était encore attaché au sien. Cette dimension charnelle de la relation mère-enfant est d'ailleurs privilégiée dans d'autres romans de M^{me} de Genlis également. Elle suggère l'idée que ce contact intime entre mère et nourrisson tisse des liens affectifs qui transfigurent toutes les émotions humaines.

Devenue mère, Diana constatait un aiguisement immédiat de ses sens : allant chercher la corbeille avec les aliments elle entendait le cris de son enfant de très loin, cependant ne craignant pas que la servante puisse deviner son secret, car la distance était vraiment considérable et c'était « l'oreille d'une mère qui pouvait seule l'entendre » (De Genlis, 1816, p. 180) ; ses yeux se sont habitués à l'obscurité de sorte qu'elle s'orientait très bien sans vraiment voir : « la moindre lueur me suffisait pour me conduire ; j'avais même pris l'habitude de marcher très sûrement dans les ténèbres » (idem, p. 181), son adresse est devenu telle, qu'elle servait et soignait Alphonsine avec presqu'autant de facilité que si elle ait eu sa lampe; ses récepteurs tactiles distinguaient jusqu'aux minuscules courants d'air qui sortaient des fentes du rocher, pour ne pas parler de ce qu'à l'aide du tact elle trouvait à tout moment sans lumière, ce dont elle avait besoin.

Quant à sa fille, Diana a décidé de la préserver, tant que possible, jusqu'à un certain âge de toute sensation auditive, olfactive ou visuelle, afin de pouvoir la préparer mieux pour tous ces plaisirs : elle ne faisait pas de musique devant sa fille dès que ses organes ont commencé à se développer un peu, elle évitait de répandre des parfums dans la caverne, elle couvrait les yeux d'Alphonsine avec un bandeau pendant qu'elle dormait pour pouvoir allumer une bougie de sa réserve et lui raccommoder des habits. Elle préparait dans son imagination des scènes spéciales, qui devaient, par la suite, attacher à toutes les sensations d'Alphonsine des souvenirs touchants et des sentiments vertueux.

Elle se rendait compte du fait que la privation de ces jouissances aussi utiles qu'agréables, était un malheur extrême, mais, à son avis, en ignorant absolument l'existence de ces biens sa fille ne souffrirait pas de ce qui lui manquait. Elle pensait aux aveugles-nés qui supportaient la vie sans chagrin, étant privés *du plus précieux de tous les sens*, tout simplement parce qu'ils ne pouvaient pas concevoir ce que cela donne quand on peut voir. En laissant sa fille ignorer l'existence et l'usage de la vue, Diana ne pouvait pas lui apprendre ni à lire, ni à écrire, ni à dessiner, elle avait très peu de moyens de l'amuser et de l'instruire. Mais n'étant distraite d'aucun objet extérieur, Alphonsine était très attentive à tout ce que lui disait sa mère, et elle a commencé à parler plus tôt qu'aucun autre enfant. D'ailleurs Diana était toujours une éducatrice vigilante et elle a même pris soin que les premières paroles prononcées par Alphonsine soient « *Mon Dieu* ».

Tout en parlant de la vue comme du don le plus précieux de la nature, Diana admettait que dans certaines conditions elle pouvait devenir le sens le plus trompeur, car on voit souvent ce qui n'est pas, passions, amour-propre, niaiserie peuvent abuser la sensibilité de l'homme, il ne vit alors que dans une illusion qui ne correspond pas à la réalité. Dans la situation où elle se trouvait

avec sa fille, dans un cachot impénétrable au jour, Diana voulait faire de sorte qu'Alphonsine éprouve uniquement des sensations pures et non viciées, « elle ne devait pas connaître les joies profanes de la terre, ses regards seraient chastes comme sa pensée » (idem, p. 202). L'idée d'une éducation dans la retraite du monde avait l'avantage de laisser à l'enfant une pureté originelle des sens, et par conséquent une chasteté de ses sentiments et de ses jugements:

> Tes yeux n'auront vu que l'uniforme et sombre nuit ; la vanité n'aurait jeté dans ton jeune cœur des germes de corruption ; (...) le langage de la flatterie ne t'aura point séduite ; les accents de ta mère et des chants religieux auront seuls frappé ton oreille. (...) Enfant béni du ciel, toi dont les sens ne seront jamais profanés, toi qui ne pourras éprouver que des sensations vertueuses, ah ! sans doute ta vie sera fortunée (ibidem).

Quand sa provision de bougies a été épuisée, et toutes les tentatives d'en demander à ses persécuteurs ont échoué, Diana a dû s'accommoder à compenser l'absence de la possibilité de voir, par le toucher. Elle a pris l'habitude d'écrire passablement sans lumière, au moyen d'une petite règle qu'elle appliquait sur son papier, et qui lui servait à contenir sa plume et à former des lignes d'écritures droites, à une distance à peu près égale les unes des autres. L'idée de position, de dimension et de distance était déterminée à l'aide du tact. Elle ne pouvait pas apprendre à écrire à sa fille sans la participation de la vue, mais elle pouvait pratiquer l'écriture de mémoire, à l'aide d'un dispositif touchable.

C'est par le contact tactile que Diana constatait que son enfant s'engraissait, que sa force augmentait sensiblement chaque jour, et que ses premières dents ont percé sans problèmes. Elle vérifiait la température d'Alphonsine, lui tâtait le pouls pour s'assurer de ce qu'elle se portait bien.

Les premiers signes de sensibilité que la petite a donnés à sa mère étaient des caresses tactiles qu'elle lui faisait en répondant à ses touchers. On parle dans ce contexte du contact tactile, comme du mode d'expression et d'accomplissement de l'affectivité, de la tendresse, de l'amour. C'est encore une occasion d'argumenter la subordination du biologique au spirituel, du physique au métaphysique. Le toucher est l'accomplissement de la proximité tant des corps que des cœurs de deux personnes. C'était une première modalité de communiquer entre la mère et la fille, que de se toucher réciproquement, en exprimant tant de sentiments et de pensées à la fois. Le toucher, plus que tous les autres sens, se situe dans la sphère de l'affectivité, de la proximité émotionnelle, du contact spirituel, il renvoie à l'idée de rapprochement et d'intimité. Diana, saisie par un sentiment maternel impérieux, trouvait sa consolation dans les touchers tendres et doux de sa fille.

À son tour Alphonsine avait un besoin permanent de sentir directement la proximité de sa mère : « Elle voulait toujours qu'une de ses petites mains fût dans la mienne, quand elle ne me touchait pas, elle devenait inquiète, il lui semblait qu'elle me quittait, c'était pour elle une séparation » (De Genlis, 1806, p. 188). L'enfant née et élevée dans l'obscurité ne concevait l'idée de rapprochement ou de présence que comme directement et immédiatement palpable.

C'est par le tact que Diana devait enseigner à sa fille à s'orienter dans l'espace, à éviter des obstacles et à reconnaître des objets. Mais Alphonsine a marché tard, elle ne pouvait pas se faire l'idée de distance ou de position, elle était craintive et n'a jamais fait un pas jusqu'à l'âge de huit ou neuf ans sans tenir sa mère par la main. C'était le seul moyen d'éviter tant que possible les heurtements et les côtoiements des rochers saillants et humides qui formaient les murs de la caverne. La mère était un appui nécessaire à Alphonsine tant dans la marche que dans absolument toutes ses autres activités, elle en dépendait entièrement et lui obéissait en tout.

Le toucher est présenté souvent comme modalité de communication non-verbale. Selon certaines opinions, le toucher comporte des indices comportementaux connexes (Hoarţă-Cărăuşu, 2009, p. 60) à valeur communicative. Le fait de serrer la main plus ou moins fort à son interlocuteur, la modification de la position de la paume ou les mouvements des doigts sont des éléments du langage des gestes.

La mère et la fille avaient tout un système de signes qui les renseignaient sur la disposition ou les besoins l'une de l'autre : quand Alphonsine s'ennuyait, elle laissait tomber sa tête sur la poitrine de Diana, elle exprimait sa frayeur par de petits tressaillements, pour remercier sa mère elle l'embrassait plusieurs fois. En passant ses petites mains sur le visage de sa mère, la petite y cherchait les traces du sourire, et s'affligeait quand elle y trouvait les traces des larmes. Des actions comme le sourire ou le pleur, et donc les émotions très abstraites qu'elles expriment, sont perçues sensiblement par la fillette qui touche les traces qu'elles laissent sur le visage de sa mère. Dans cette image l'auteure joue avec les catégories de sensations en les embrouillant et en les transfigurant. Son héroïne ne peut pas voir le visage de sa mère, mais elle en peut toucher les émotions.

Le tact est le dédommagement de ceux qui ne peuvent pas jouir de la vue. Diana s'appliquait à exercer cette faculté chez son Alphonsine. La fille l'a perfectionnée tellement, qu'elle connaissait immédiatement tout ce qu'elle touchait. Ses petites mains habiles nattaient avec beaucoup d'adresse les cheveux de la mère, elle jouait prestement avec un petit éventail, ses activités devenaient de plus en plus diverses.

A l'âge de six ans, Alphonsine a connu pour la première fois la joie de la musique. Sa mère qui avait suspendu l'usage de plusieurs de ses sens, et préparait sa fille pour de vrais plaisirs, lui a donné à toucher un jour sa guitare. Elle jouait et chantait pour sa fille des hymnes et des cantiques afin d'associer l'art de la musique dans l'imagination d'Alphonsine à ses sentiments religieux et au culte divin. Elle pensait qu'on n'avait inventé la musique que pour honorer Dieu, et elle éprouvait un plaisir inexprimable à imiter sa mère dans cette occupation. Dès ce jour-là Diana donnait des leçons de musique à sa fille, qui très promptement a appris à jouer de la guitare, des castagnettes et du tambourin que Diana avait reçus de ses persécuteurs au début de son aventure.

La découverte de la musique a été une vraie révolution sensitive pour Alphonsine. Elle a senti pleinement tout le miracle et le bonheur que cet art peut apporter à une âme pure et vertueuse. Sa mère voulait pouvoir ménager ses sensations de sorte qu'elles lui apportent les impressions les plus agréables et lui laissent les souvenirs les plus durables et bienfaisants. Car un enfant gâté n'est pas capable d'apprécier pleinement les plaisirs que nous apportent nos sens:

> Tous les enfants blasés par l'habitude ne jouissent de rien, ils connaissent tout avant de pouvoir apprécier et sentir. C'est surtout de la surprise que naît l'admiration. Nous sommes tellement entourés dès le berceau des prodiges de la nature et de l'art, qu'ils ne nous touchent plus quand nous en pourrions être frappés et les juger ; nul de nous ne peut se souvenir d'avoir, pour la première fois vu, lu ou entendu une belle chose. La musique ne peut causer à aucun enfant l'impression qu'elle produit sur Alphonsine (De Genlis, 1806, p. 275).

Un autre jour, la servante qui apportait les aliments pour Diana au guichet de la porte de la caverne, a accepté de lui donner un rosier en fleurs. Pour Alphonsine, qui ne connaissait ni le parfum, ni la forme des fleurs que des récits de Diana, c'était une autre découverte bouleversante. Elle savait que la rose avait des épines, et elle hésitait de toucher le rosier. Mais en saisissant les mains de sa mère, son tact d'une finesse extraordinaire, lui a permis de sentir

toutes les petites écorchures qu'avaient laissées les aiguillons sur les doigts chéris de Diana. Elle a compris alors que la mère avait arraché les épines afin de la protéger, au prix de sa propre souffrance. En jouissant du parfum et de la finesse de la rose, la fille avait à l'esprit l'abnégation et le mérite de sa mère à son bonheur et à sa jouissance.

L'éducation sensitive conçue par Diana lui a permis d'élever un être angélique, dont les sens étaient aussi purs que le cœur, dont toutes les sensations étaient intimement unies à des sentiments vertueux. En évaluant les résultats de son éducation, la mère constatait qu'à beaucoup d'égards sa fille était *au-dessus de son âge*, par l'esprit et par le caractère. Et Diana trouvait paradoxalement l'explication de ces progrès de sa fille dans la privation de toute clarté. La vue, avec tous ses avantages, remplit l'imagination de multiples tableaux, mais ces images ne peuvent pas tenir lieu d'un raisonnement ou d'un sentiment. La vue borne de quelque sorte notre imagination, car « tout à nos yeux a des limites, l'horizon est celle de la mer, l'onde à son tour, et les forêts et les montagnes paraissent couper les cieux ; mais les ombres uniformes d'une profonde nuit n'ont point de bornes » (idem, p. 307).

Alphonsine a profité de toutes les leçons de sa mère, nulle instruction n'a été perdue, aucun mauvais conseil ou exemple pernicieux n'a pu lui nuire. Elle est devenue une jeune fille impeccablement pure et vertueuse, malgré les conditions pénibles dans lesquelles elle avait grandi. Après la mort du comte, quand Alphonsine était dans sa treizième année, on a rendu la liberté aux deux captives. Cela a pris du temps à Alphonsine de s'habituer à la lumière et aux images que ses yeux lui donnaient de tout ce qui l'entourait. Au bout d'un an elle a recouvert sa faculté visuelle et a pu jouir pleinement de tout ce que cela changeait dans sa vie. Mais elle a gardé sa pureté morale exceptionnelle et une sensibilité vertueuse unique, que seules les conditions extraordinaires de son enfance pouvaient lui assurer.

Conclusions

Dans la multitude des approches possibles de la question d'une éducation sensitive moralement bienfaisante, M^{me} de Genlis a imaginé la situation utopique de son roman *Alphonsine ou La Tendresse maternelle*, où la mère peut diriger, ménager et façonner les sensations de son enfant. C'est une manière de considérer la question éducative par une fiction romanesque. Décrivant un exemple à l'extrême, l'auteure exploitait la métaphore de l'aveuglement qui, rapporté à la mère ou à l'éducateur, suggère la nécessité d'une introspection purgative et d'une préparation fondamentale à l'éducation de l'enfant ; de l'autre côté par rapport au petit, cette image relève son inexpérience et son auto-insuffisance dans la découverte de ses propres sens.

Cent ans avant Freud, M^{me} de Genlis mettait en évidence le rôle capital des sensations ressenties dans la première enfance (Laborde, 1966, p. 62) et des associations qu'elles éveillent, des traces qu'elles laissent dans l'esprit de l'enfant. En tant que catholique zélée et moraliste, elle recommandait de s'appuyer toujours sur la religion et sur le bon sens dans l'éducation des enfants, de les guider vers la vertu et de leur apprendre à apprécier les biens dont ils disposent et qui les rendent heureux. Une éducation correcte, qui rend l'homme aussi vertueux qu'instruit, est le gage de sa félicité. Mais pour être heureux l'homme doit être flexible, pouvoir s'adapter à n'importe quelles conditions, accepter et surmonter n'importe quelles privations. L'exercice et l'entraînement orienté des récepteurs sensitifs est alors très utile, et l'exemple d'Alphonsine et de sa mère est relevant dans ce sens.

Selon M^{me} de Genlis il faut chercher à donner à son disciple l'éducation la plus complète et pratique possible, en encourageant sa curiosité et sa sensibilité. Si on prend soin d'attacher à

toutes les sensations de l'enfant des souvenirs touchants et des sentiments vertueux, il les gardera pour toute sa vie, et en tirera des avantages en tant qu'adulte.

Même si le jugement qu'on peut faire sur l'originalité et sur l'intérêt que présente le propos de M^{me} de Genlis en matière d'éducation, à partir de ce seul roman, est incomplet, on peut quand même en dégager quelques idées précieuses, parmi lesquelles celle que le mission d'un éducateur consiste dans une amélioration de la nature humaine par les moyens que lui offre la culture humaine. En ce sens M^{me} de Genlis s'encadre dans le projet commun des grands éducateurs des Lumières, auquel sa contribution mérite d'être rappelée et regardée avec considération.

BIBLIOGRAPHY

1. BOURGAIN M.-P., « La Jeunesse d'une femme célèbre – Madame de Genlis », Revue des Deux Mondes, tome 52, 1909.
2. BROUARDS-ARENDS Isabelle, «Introduction» dans Genlis, Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
3. COMPAYRÉ Gabriel, « Sens (Éducation des) », dans Ferdinand Buisson (dir.), *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Librairie Hachette, 1911, édition électronique [en ligne]. URL : http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php. Consulté le 10 novembre 2022.
4. GENLIS Stéphanie Félicité de, *Adèle et Théodore*, Paris, Lecointe et Durey, 1825, vol. I [google books] [= De Genlis, 1825a].
5. GENLIS Stéphanie Félicité de, *Alphonsine ou La Tendresse maternelle*, Tome I, Paris, H. Nicole et Compagnie, 1806 [google books].
6. GENLIS Stéphanie Félicité de, *Alphonsine ou La Tendresse Maternelle*, tome II, Vienne, Schrämbl, 1816 [google books].
7. GENLIS Stéphanie Félicité de, *Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis sur le dix-huitième siècle et la révolution française*, tome 1, Bruxelles, P. J. de Mat, 1825 [google books] [= De Genlis, 1825b].
8. HOARȚĂ-CĂRĂUȘU Luminița, Semnificațiile limbajului gestual. In *Limbaj și context*/*Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*. 2009, Volume 2 (I), pp. 59-66. ISSN 1857-4149.
9. LABORDE Alice M., *L'Œuvre de Madame de Genlis*, Paris, A. G. Nizet, 1966.

MODELS OF FEMININITY IN THE TRANSITION FROM PATRIARCHY TO MODERNITY

Oana Loredana Biţu (Diaconu)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: In Zaharia Stancu's novel "Şatra", two aspects of humanity are highlighted: one at the end of its life cycle and the other at the start, both of which are influenced by social upheavals, revolts and a desire for reform. The world that Him bașa was born into, lived in and held so dearly is seen to be gradually declining alongside him, as the fate of the tribe can no longer be decided by the old ways due to the ever-changing nature of the "ignorant" people and the damaging effects of society. Specifically, female roles are given special attention in the novel. At the core of the novel, there is an obvious contrast between two female characters; each representing different paths of life. In the novel "Şatra", particular attention is paid to the representation of female figures. The two characters, Lisandra and Kera, form a stark contrast in terms of their respective destinies. Kera embodies a type of naive and submissive woman who follows all the rules and loves her husband greatly, yet upon unfortunate events, she falls into despair and awaits her former status. Lisandra, on the other hand, is determined, knows what she wants and will do anything to get it without being swayed by any obstacles. She displays a stoic attitude, without expecting anything from anyone and without taking into account the limitations imposed by the laws of the tribe. She is the type of woman who breaks any mold and surpasses any limits - as long as she has a specific goal - and who is not afraid of death when life, in the absence of her loved one, seems no longer worth living.

Keywords: feminism, typologies, transition, patriarchy, modernity

1. Zaharia Stancu prezintă în romanul *Şatra* două ipostaze ale umanității: una aflată la apusul existenței sale, cealaltă la început, fiind influenţată, în evoluţia sa, de izbucniri sociale, de revolte și dorința de schimbare. Lumea în care s-a născut, a trăit și pe care a conservat-o cu sfințenie Him bașa, pare că se afundă, odată cu el, căci soarta şatrei nu mai poate fi dictată, pentru multă vreme, după legile vechi, pentru că oamenii ,,oacheşi" se schimbă odată cu societatea și cu influența nefastă a acesteia. În contextul schimbărilor sociale, se observă, în primul rând, o deosebită atenție acordată modelelor feminității din romanul *Şatra*.

În prim-planul romanului se observă un puternic contrast între două destine feminine aflate în antiteză: Lisandra și Kera. Kera reprezintă tipologia fetei inocente, supuse, care respectă legile impuse și își iubește soțul mai mult decât orice, dar care, odată lovită de soartă, se afundă în suferință așteptând ca toate acestea să ia sfârșit și să poată să își recâștige statutul pierdut. În poziția antagonică se află Lisandra, femeia care este hotărâtă, știe ce vrea, știe ce poate și luptă pentru a obține ceea ce își dorește cu orice preț, fără să cedeze în fața oricărui obstacol, cu o determinare stoică, fără să aștepte nimic de la nimeni și fără să țină cont de limitările impuse de legile șatrei. Ea este tipologia femeii care sparge orice tipare și depășește orice limite - atâta timp cât are un scop precis - și care nu se teme de moarte, atunci când viața, în lipsa celui iubit, nu pare să mai merite trăită. Mariana Ionescu vede în Lisandra ,,un personaj demonizat(…)care anticipează dezlănțuirea simțurilor întregii șatre odată stabilită în tărâmul arid

și pustiu de dincolo de fluviu, ca reacție primitivă și disperată în fața morții"(Ionescu M., 1985, p. 381) ignorând curajul şi luciditatea gândirii acesteia, care pare, mai degrabă, să lupte împotriva unei mentalităţi adânc înrădăcinate.

În romanul *Şatra* se pot observa și alte figuri feminine care dovedesc un caracter puternic și devin repere de moralitate sau de imoralitate în literatura românească. Oarba, soția lui Him bașa, reprezintă, în lumea șatrei, tipologia femeii înțelepte, tăcute și prevăzătoare. Are puterea de a vedea viitorul, înțelege lucrurile pe care ceilalți nu le percep și nu le pot accepta ca atare, vorbește cu dreptate și înțelepciune și sfaturile ei sunt întotdeauna salvatoare. Acceptă crudul adevăr în liniște și resemnare, fără a se opune îndeplinirii lui, fără a încerca să controleze ceea ce știe că va fi. Ea și-a petrecut viața într-o tăcere resemnată, și-a iubit soțul, familia și șatra, nu s-a plâns niciodată, dar s-a bucurat, cu inimă de copil, de câte ori a fost apreciată, văzută și iubită de soțul său. Matahala este și ea o figură marcantă în galeria personajelor feminine, dar este o figură a forței masculine, a imoralității și a grotescului, dovedind o completă lipsă a feminității și delicateții. Ea este cea care încalcă regulile șatrei, corupându-i pe băieții minori ai comunității la gesturi imorale, pretextând că îi pregătea pentru noaptea nunții lor și comițând, astfel, adulter față de soțul său, Uj Hoțul.

Galeria tipologiilor feminine regăsite în romanul *Şatra* pare să se împartă în două mari categorii: una a femeilor supuse, care nu ies niciodată din cuvântul bărbaților lor și care nu reușesc să își câștige libertatea de exprimare în cadrul șatrei, fiind permanent dependente de voia și de decizia bărbaților din comunitate, alta a caracterelor puternice, care nu pot fi oprite de către niciuna dintre vicistitudinile vieții, care suportă cu stoicism orice pedeapsă, dar care nu renunță în ruptul capului la țelul lor, la opinia și la libertatea lor în cadrul șatrei, luptând pentru acestea chiar cu prețul vieții și nelăsând niciodată capul plecat .

2. Structura romanului. În romanul său, Zaharia Stancu folosește o structură narativă clasică, cronologică. Ca o parabolă a trecerii timpurilor vechi și a reînceperii vieții într-o altă rânduială în vremurile noi, Him bașa moare - încheind astfel ciclul de viață al patriarhatului său - și ia cu el, în mormânt, vechea lege a străbunilor, iar, în locul lui, Kera și Alimut se înhamă la povara căruței, pe care o trag după ei în tăcere, pe un drum bătătorit altădată de pașii lui Him bașa. Astfel, romanul pune sub semnul întrebării statutul de „societate an-istorică."(Balotă N., 1970, p. 389) sugerat de Nicolae Balotă şi creionează tocmai nevoia de reorganizare a şatrei sub presiunea noilor evenimente istorice.

Momentul istoric în care este plasată acţiunea romanului reprezintă încheierea patriarhatului şi a supunerii faţă de rânduiala tradiţională şi căutarea unei alte forme de organizare socială potrivite perioadei de război şi condiţiilor sociale dificile create de acesta. Autorul aminteşte drama şatrelor deportate în Transnistria." (v. Zaciu M., Papahagi M., Sasu A., 2002, p. 347) Zaharia Stancu imită realitatea aducând imaginea vieții șatrei din textul ficțional foarte aproape de condițiile în care trăia comunitatea în cadrul șatrelor tradiționale conduse de către un bulibașă. Revolta, iscată în șatră, când o parte dintre oamenii oacheși au decis să își aleagă un alt bulibașă și nu au mai ascultat porunca lui Him bașa, ci au creat un adevărat război, este momentul în care se sugerează încheierea conducerii lui Him și - simțind aceasta - el se retrage de bunăvoie din șatră și din viață, gest anunțat anterior atât de gândurile, care îl purtau către bunicul său și modul lui de a fi,cât și de momentul de dragoste și împăcare cu soția lui și de resemnarea pe care o simte față de evenimentele cele de pe urmă petrecute în șatră. Nicolae Manolescu interpretează mesajul textului în cheia „unei parabole de aventuri pe fondul lungii călătorii a sa spre tărâmul de dincolo (de Nistru, dar și de viață)" (Manolescu N., 2008, p. 950) în

care se prezintă, concomitent, lupta celor doi bărbaţi pentru Lisandra şi a şatrei pentru supravieţuire într-o manieră parodică, în timp ce Ov. S. Crohmălniceanu vede în roman doar ,,un lung prohod înfiorat de sentimentul destinului" (Crohmalniceanu Ov.,1969,p66). Totuşi, analizând cu atenţie figurile marcante ale acestui roman, se poate observa mult mai mult decât atât şi anume punerea în context a unor modele feminine reprezentative, nu pentru cultura rromă, ci chiar pentru cea românească tradiţională, conservate cu o putere de sugestie impresionantă. Zaharia Stancu foloseşte, în romanul *Şatra,* tehnica detaliului semnificativ. Începutul romanului stă sub semnul naturii liniştite, al unei zile însorite, care adăpostește corturile șătrarilor și vestește că viața lor este liniștită și așezată. (,,Him başa isprăvi de mâncat. Isprăvi şi de băut. (...) Îi mulţumi Oarbei.(...) Stăpânul şatrei ieşi în faţa cortului, se aşeză turceşte în ţărână alburie, pe care o înfierbântase soarele şi bătu din palme. Din deschizăturile corturilor se arătară de îndată capete oacheşe, pletoase şi mustăcioase."). (Zaharia Stancu, p 13). Plecarea spre locul indicat de jandarm, simbolizând un loc al morţii fizice, dar şi spiritual a şatrei, este prevestită de moartea la naștere a unei femei din șatră, de întârzieri și de semnele de neliniște ale animalelor, în special ale câinilor, care lătrau și mușcau încercând să împiedice înaintarea căruțelor. Moartea lui Him başa este precedată de o iarnă năpraznică şi este urmată de o primăvară ce vestește venirea la conducerea noii generații. Încheierea anilor de lider al șatrei a lui Him başa este vestită și ea de încălcare a tot mai deasă a poruncilor străvechi şi de neorânduiala instalată în șatră. Romanul este structurat astfel încât fiecare schimbare în acţiunea romanului este precedată de semne care ţin de categoria estetică a fantasticului de factură supranaturală.

În spatele fiecărei scene semnificative, care vestea o schimbare în roman, se află și o femeie, care își pune amprenta asupra acelui eveniment. Oarba este cea care deschide, prin imaginea sa de casnică, romanul și este personaj simbol al echilibrului și așezării în șatră. Vestirea soartei rele a șatrei, dincolo de fluviu, se face tot prin jertfa unei femei, care moare în chinurile nașterii. Revoltele șatrei, care anunțau încetarea conducerii lui Him başa și a legilor străvechi, acceptate până atunci cu supunere de către toți oamenii oacheși, sunt marcate de personajul Lisandra, ca simbol al libertății și al puterii femeii. Încheierea romanului este și ea marcată de predarea ștafetei de la generația veche simbolizată de Oarba lui Him başa către generația nouă simbolizată de Kera, care ia loc alături de Alimut la trasul căruței, semnificând conducerea șatrei pe un drum nou.

Him başa ia masa împreună cu familia lui într-o zi toridă de vară, semn al înclinației lui spre responsabilitatea patriarhală, dar și spre necesitatea de a ține uniți atât membrii familiei lui, cât și pe cei ai şatrei care reprezintă o macrofamilie. Scena este memorabilă pentru că prezintă momentul care introduce intriga întrucât imaginea de stabilitate și căldură familială oferită de Oarbă este repede spulberată de conflictul moral iscat de Uj hoțul, care furase din nou și care trebuia judecat. Această secvență creionează intriga, care va stârni revolta împotriva conducerii lui Him și propunerea de a fi înlocuit în vremurile dificile pe care le traversează şatra. La judecată iau parte bătrânii şatrei, care îl sfătuiesc pe Him, după modelul domnitorului, care lua decizii împreună cu Adunarea Populară, sugerând că şatra este un mic stat în stat. Atunci se observă, pentru prima dată, setea de sânge a şatrei. La polul opus este prezentată dragostea sfioasă dintre Kera și Alimut. Pe tot parcursul romanului vor fi scene în care privirea naratorului obiectiv se focalizează asupra acestui cuplu, căci ei par a fi o dovadă a existenței iubirii și a căsătoriei din dragoste, ce urma să aibă loc în șatră. Contrar aşteptărilor, menţinerea atenţiei asupra acestui cuplu vrea să accentueze răsunetul puternic al mentalitatăţii tradiționale a șatrei în cugetul individului, căci Alimut o va respinge pe Kera fără ca aceasta să aibă vreo vină după incidentul petrecut în noaptea nunții. Deși totul pare pierdut pentru cei doi, sfârșitul romanului îl

surprinde pe cititor în punctul în care Kera este acceptată să tragă la aceeași căruță cu Alimut spre a o proteja și a o înlocui pe bătrâna Sina. Prezența Oarbei în acest episod arată puterea ei de a restabili echilibrul, care a învins și de data aceasta. Dându se pe sine la o parte, îi face loc Kerei facilitând împăcarea ei cu Alimut.

3. Actanții. Deloc întâmplător, textul lui Zaharia Stancu se deschide cu imaginea bulibașei, care se ridică de la masă și cu a Sinei, Oarba, care este cheia semnificației textului. Inspirat de literatura populară românească, în care orbirea este semn al înțelepciunii, scriitorul face din femeia oarbă un simbol al înainte-vederii, căci aceasta este o femeie suficient de puternică încât să accepte, în tăcere, toate încercările, pe care i le pregătește viața, dar și capabilă să vorbească în momentele-cheie, în care este esențial să rezolve, prin înțelepciune, o problemă a șatrei.

Ea este înzestrată cu capacitatea de a citi gândurile oamenilor, semnele vremii și mersul lucrurilor, cu ochiul interior conectat întotdeauna la lucrurile cele esențiale. Oarba știe cum să îi îndepărteze pe soldații care vor să se ia de fetele șatrei fără luptă, ea știe să spună fiecăruia ce are de făcut când ies în oraș, astfel încât să facă bani cinstiți, ea vorbește cu soldatul arțăgos, care se apropie de șatră cu arma la brâu, și îi arată acestuia viața lui și îl domolește, tot ea este cea care știe și când se mai duce un suflet din șatră căci orbirea fizică nu o împiedică să vadă sufletele care se ridică la cer. Cu toate acestea, pe Sina o caracterizează tăcerea, căci ea numără zeci de ani și sute de zile de când soțul ei nu i-a mai adresat un cuvânt drăgăstos și, totuși, se îngrijește cu toată puterea și dăruirea de casa și de soțul ei, fără să-i reproșeze nimic, ea ghicind dragostea lui dincolo de cuvinte. Oarba actualizează, în galeria personajului feminin românesc, tiparul femeii hotărâte, răbdătoare, supuse, care știe ce vrea și care este capabilă să lupte până la capăt pentru binele familiei sale, la fel ca Vitoria Lipan din romanul *Baltagul*. De departe cel mai emoționant moment din roman este însă acela în care se poate observa slăbiciunea acestui caracter puternic, atunci când întâlnește iubirea soțului ei după atâția ani și în chiar acel moment fericit, știe că se va despărți de el pentru totdeauna. Scena despărţirii ei de Him este prezentată simbolic printr-un sărut (-Du-te, Him, du-te! Vrusese să-i spună să aibă grijă să se întoarcă înainte de căderea întunericului. Nu-i spuse nimic. Sărutul pe gură… Sărutul acela… "), gândurile acestuia în pragul morţii se îndreaptă tot către Sina şi către sărutul dat acesteia la plecare („Ar fi trebuit să-mi îmbrățișez, la plecare, feciorii, nurorile, nepoții și nepoatele și pe Sina. Pe Sina s-ar fi cuvenit s o mai sărut odată. S-o mai sărut… De ce s o mai sărut? Buzele mele erau uscate și tot uscate erau și buzele ei. Să săruți cu buzele uscate alte buze uscate, nu n-ar fi avut niciun rost, niciun rost… Dar parcă toate câte le face omul au rost!") (Zaharia Stancu,468). Momentul cel mai puternic încărcat emotional este acela al aşteptării morţii iminente a lui Him care o determină pe Sina să îşi strângă trupul de durere, ştiind şi neputându-se opune voii soţului ei şi rămânând într-o stare de smerenie şi liniște dureroasă. („Acum Sina lui dragă, Oarba lui dragă, nu dormea. Sta în hrubă, ciucită lângă foc și se gândea la el. Acum Him al meu moare… Acum Him al meu o fi și murit… Nu n-a murit. Acum moare, chiar acum moare Him al meu… Nu, nu moare acum … mai spre ziuă o să moară … mai spre ziuă.")(Zaharia Stancu, 470). Acest episod este urmat de cel al anunţării întregii familii dominat de aceeaşi durere, dar şi de o putere de stăpânire uimitoare. („- A plecat să moară departe de noi și inima îmi spune ca a și murit. Cred că a murit cam pe la miezul nopții. - De unde știi că a murit și de unde știi că, dacă a murit, a murit chiar pe la miezul nopții? (...) Oarba spuse simplu: cred că a murit cam pe la miezul nopții pentru că tocmai atunci i-am văzut sufletul (...) După ce Him başa a murit, sufletul lui a venit aici, a intrat în fiecare hrubă, s-a uitat la oamenii care dormeau și pe urmă… Pe urmă a plecat…"). (Zaharia Stancu, 471) Romanul se încheie, sugestiv, tot cu

imaginea Oarbei al cărei loc este luat, la conducerea căruței, alături de Alimut, de Kera, gest care arată că, în ciuda oricăror greutăți, viața șatrei merge mai departe în condiţii noi.

4. Tipologii de actanţi feminini reprezentativi. Kera - inocenta îndrăgostită şi supusă. Kera era fata lui Calub, pe care Him başa o cumpără ca soție pentru Alimut cu zece galbeni, o piele de vițel și achitarea cheltuielilor de nuntă. Ea este „ dreaptă ochioasă și sprâncenată", „fată curată și cinstită" după cum spusese chiar tatăl ei, „bine făcută(...) și frumoasă" după cum întări Oarba analizând-o. (Zaharia Stancu, pp 195 - 197) Era este ascultătoare, rămânând curată până la nuntă și iubitoare, naratorul surprinzând-o adesea în preajma lui Alimut, bucurându se de el și de viață, cu inocența unui copil, care cunoaște lumea,dar care respectă regulile. Drama Kerei începe în noaptea nunții ei, când este abuzată de paztru dezertori în fața lui Alimu, care era legat, bătut și obligat să asiste la scena teribilă. Durerea ei cea mai mare începe abia după ce se însănătoșește și înțelege că Alimut nu o mai acceptă. Acela este momentul în care Kera, asemeni Anei din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, „se apucă cu mâinile de păr, începu să plângă și începu să se vaiete - Maicăăă!... Maicăăă!... Măiculița mea dragă,pentru ce m-oi fi adus tu pe mine pe lume?... Pentru ce m-oi fi adus tu pe mine pe lume?...". (Zaharia Stancu, p 336) Din vorbele personajului reiese descurajarea, care o cuprinde și starea de neputință, de renunțare la orice luptă și de supunere totală în fața soartei. Cu toate acestea, Kera se dovedește răbdătoare pentru că îl așteaptă pe Alimut până în finalul romanului, când acesta o primește alături de el la conducerea căruței sale.

Lisandra - femeia răzvrătită şi ambiţioasă. Lisandra este un personaj construit în opoziție cu Kera. Ea nu îl îndrăgește pe soțul ei, nu se supune acestuia, desconsideră orice lege a șatrei, luptă pentru împlinirea iubirii sale pentru Ariston cu prețul vieții. Ea nu are frică de durere, de lege, de bărbat sau de moarte și le sfidează pe fiecare în parte pe tot parcursul romanului. Primește cu demnitate pedeapsa decisă de soțul ei. Este suficient de inteligentă încât să observe și să batjocorească slăbiciunile lui Gosu, încurajându-l pe Ariston și rămânându-i fidelă celui din urmă, comițând adulter cu acesta. În cazul Lisandrei, naratorul informează asupra originii fetei, fiind fiica unei femei la fel de neascultătoare poreclite Cârna, tocmai pentru că tatăl Lisandrei i-a tăiat nasul după ce femeia comisese adulter. Oamenii oacheși o privesc pe Lisandra cu admirație pentru frumusețea ei, căci „șatra n-are o altă muiere mai frumoasă şi mai mândră ca Lisandra"(Zaharia Stancu, p 28). Nu doar frumoasă, ci și foarte îndrăzneață, Lisandra ține un discurs despre statutul și rolul iubirii în șatra tradițională, pe care îl rostește cu asumare:„Dar nici tu, bulibașă, nici voi, ceilalți bătrâni plini de înțelepciune, care vă aflați în jurul bulibașei, nu înțelegeți ce este dragostea. (...) Iar dacă ați iubit și ați uitat, ori dacă n-ați iubit niciodată, cum mă puteți voi înțelege și cum mă puteți voi judeca? Judecați-mă, totuși și pedepsiți-mă după străvechea voastră lege, pe care eu am călcat-o și după străvechiile voastre obiceiuri de care eu n-am fost în stare să țin seama. Înainte de a primi pedeapsa sunt datoare să vă spun pentru a treia oară că *eu fără Ariston nu mai pot să trăiesc și nici n-am de ce să mai trăiesc*"(Zaharia Stancu, p 11). Lisandra nu își asumă doar declarativ apologia îndrăgostirii, ci dovedește mult curaj și stăpânire de sine în momentul în care își primește pedeapsă. „Lisandra se ține bine. Își încleștă fălcile. Nu țipă. Nu se îndoi. Nici măcar nu crâcni. (...) Biciul grozav înfășura fulgerător trupul muierii, îi tăia și zdrențuia bluza subțire de borangic în fâșii din ce în ce mai înguste, îi murseca și sângera pielea și carnea bucățică cu bucățică. La fiecare lovitură, Lisandra clipea și își ridica tot mai sus fruntea în pofida șatrei, care se aștepta să și-o încline "(Zaharia Stancu, p 29). Este demnă, mândră și neînduplecată în ideea ei despre iubire, pe care o împărtășește fără ocolișuri. Din dialogul său cu Goşu, Lisandra dovedește o raţiunea stoică, rece, impenetrabilă, eliberată de orice emoție sau frică, ea fiind gata să primească chiar și moartea

dacă i se cuvine, dar nimic din ceea ce depășește pedeapsa stabilită de legile șatrei, căreia le este supusă prin naștere. ,,- Vreau să îmi spui pentru ce erai gata să te lași omorâtă fără să crâcnești, și când am încercat să te bat numai, te-ai împotrivit, ba chiar ai cutezat să mă lovești? (...) - Bine. Am să-ți spun, dar cum de n-ai priceput singur? Moartea e una și bătaia e alta. După legea șatrei puteai să mă omori, n-ai făcut-o. După legea șatrei aveai dreptul să mă bați în fața tuturor cu harapnicul și m-ai bătut, Gosule, fără nicio milă, gata! Pentru ce-a fost, socotelile s-au încheiat.(...) Ai pierdut ultimul prilej,Gosule, și asta trebuie să-ți intre bine în cap, pentru că eu, de acum înainte, nu am să-ți îngădui să mă atingi nici măcar cu o floare" (Zaharia Stancu, p 144). Ca o încununare a spiritului său puternic și de neînduplecat, Lisandra a împlinit cele făgăduite, după moartea lui Ariston. ,,Lisandra intră în cort, se găti ca de nuntă, își puse în urechi icoșarii de aur, pe care îi păstrase și la gât salbele ei străvechi, făcute din bani de aur și din bani de argint. Așa gătită se duse și se întinse pe mormântul lui Ariston, cu fața în sus.(...) - Vreau să mor, ţi-am spus doar că eu fără Ariston nici nu pot să trăiesc, nici nu vreau să trăiesc (...) A doua zi, în zori, oamenii oacheși își strânseră corturile și le puseră în căruțe. Trecură, cu mic cu mare, prin fața Lisandrei și se înclinară adânc. Lisandra nu-i vedea. Nu-i vedea și nici nu-i auzea. Se uita la cerul albastru ca inul înflorit și la soarele care răsărise vesel și proaspăt."(Zaharia Stancu, p 522)

Sina - Oarba înțeleaptă. Sina este soția lui Him bașa. În text, este numită Oarba deoarece ea rămâne fără vedere în anii bătrâneții. Orbirea pare să fie sinonimă cu înțelepciunea în romanul lui Zaharia Stancu, fiindcă Oarba este cea care oferă sfaturi, care cunoaște tainele oamenilor, care gândește totul rațional și care știe să fie răbdătoare indiferent de situație. Alături de soțul ei, în tinerețe, ,,nu și punea nimic pe trup. Ieșea în picioarele goale, sălta cămașa și se lungea aproape despuiată în zăpadă. Sub trupul fierbinte, zăpada se muia și se topea. Avusese trup de foc… trup de foc, nu de altceva, de foc… "(Zaharia Stancu, p 519). În tinerețe, Oarba a fost foarte frumoasă și apreciată de soțul ei:,,ce tânără și frumoasă fusese odinioară Sina! Atunci se căsătorise tânărul Him cu ea. Îi dăruise cinci fii. Cu fiecare naștere, murise ceva din ea. Şi murea ceva din ea cu fiecare an. Femeia se uscase și se smochinise. Își pierduse vederea. (...) Acum numai el, Him basa, își mai aduce aminte că altădată Sina fusese tânără, fusese frumoasă și îi dăruise zile pline de bucurie și nopți pline de arzătoare dragoste " (Zaharia Stancu, p 238). În vremea senectuții, Sina a așteptat cu răbdare vremea în care soțul ei își va arăta din nou iubirea față de ea și - supusă - a lăsat să i se vadă sentimentele abia în momentul în care Him i-a rostit din nou numele și a chemat-o din nou alături de el, altfel, ea nu și-a deranjat soțul și nici nu i-a cerut nimic vreodată. În schimb, i-a fost mereu alături și a rezolvat, cu sfaturi înțelepte, ceea ce nici el cu mintea de bărbat nu putea gândi. ,,De ani de zile, Him bașa uitase să-i spună Sinei pe nume, iar femeia, care îi dăruise cinci feciori, numărase anii, numărase lunile, numărase și zilele de când pierduse dragostea lui, căci femeia lega faptul că uitase să îi spună pe nume cu moartea dragostei lui pentru ea. Poate numărase și clipele. Tăcuse. Tăcuse și numărase anii, lunile, zilele, orele, clipele."(Zaharia Stancu, p 243) Când a înțeles iubirea, pe care femeia lui i-a purtat-o cu răbdare, ,,Him bașa (...) își cheamă nevasta: - Sina, vino lângă mine. De acum înainte, vreau să dormi în fiecare seară lângă mine. Tăcută, Oarba se culcă lângă omul ei, pe mâna lui, lângă pieptul lui. Îi auzi inima bătând, o ascultă. Și i se păru c-a pătruns chiar în inima lui și că e gata să adoarmă chiar în inima lui. Pe buzele ei bătrâne, subțiri și uscate îi înflori un surâs. Şi așa adormi"(Zaharia Stancu, p 249). Sina este o femeie înțeleaptă, cu o iubire lipsită de egoism față de soțul său și de șatra sa, care, de câte ori a vorbit, a dat un sfat bun. La începutul romanului, ea este surprinsă cu statutul de gospodină, care pune masa soțului și copilului său. La discursul Lisandrei legat de faptul că bărbații din șatră nu cunosc iubirea, îi reamintește acesteia de bunacuviință pe care femeia din șatră trebuie să o aibă și de originea ei ,,tu fată a Cârnei, află că

noi toate am cunoscut dragostea. Şi au cunoscut-o şi bărbaţii noştri. Dar unde am fi ajuns noi dacă ne-am fi lăsat robiţi de patimă şi ne-am fi furat una alteia bărbatul ori ne-am fi încurcat cu tinerii stăpâniţi de pofte? Atunci, muiere stricată ce eşti, şatra noastră nu ar mai fi avut nicio tărie şi neavând nicio tărie s-ar fi destrămat şi ar fi pierit. Este adevărat că străvechiile noastre legi sunt aspre. Şi tot atât de adevărat este că grozav de aspre sunt şi străvechiile noastre obiceiuri. Dar noi nu ne putem lepăda nici de unele, nici de altele, fără să ne pască primejdia pieirii"(Zaharia Stancu, p 23). Când soldaţii în trecere, înarmaţi cu puşti, voiau să profite de femeile şatrei, Oarba a fost cea care a ştiut cum să le provoace dezgustul acestora, astfel încât ei să plece de bunăvoie şi a evitat un conflict. Când Lisandra are o reacţie necontrolată şi deosebit de agresivă, Oarba este cea care le spune bărbaţilor şatrei să-i lase puţin sânge din vene să îi curgă, iar Lisandra se linişteşte. Tot ea este cea care îl sfătuieşte pe Him să îi lase pe oameni să se certe între ei, supraveghind doar să nu se omoare, întrucât lipsa acestor certuri i-ar face pe oameni să conştientizeze dificultatea în care au ajuns şi să cadă în deznădejde. De fiecare dată când are un gând, supunerea faţă de soţul ei şi respectul ei o determină să îşi ceară voie de la soţ prin vorbe calde „ ştii bine, Him, că niciodată nu m-am amestecat în treburile tale cu vorba sau cu faptul Nici acum nu am să mă amestec, dar dacă mi-ai îngădui, ţi-aş da un sfat"(Zaharia Stancu, p 262). Sina este şi o femeie practică, cu o gândire foarte dură şi tranşantă. Ea gândeşte despre Kera că ar fi fost mai bine să se sinucidă ca să îl scape pe Alimut de povara legăturii cu ea sau pe Calub de returnarea banilor primiti. Cu Toate acestea, Sina a ştiut să păstreze taina morţii soţului ei până la momentul potrivit, să rânduiască treburile şatrei şi să îi lase Kerei loc lângă Alimut la trasul căruţei, ea rămânând în urmă şi lăsându-şi lacrimile să îi curgă pe ţărână drumului.

5. Concluzii. Romanul Şatra abordează tipologia femeii din cultura românească surprinsă în momentul trecerii de la mentalitatea de tip patriarhal la perioada gândirii libere. Şatra este prezentată de Zaharia Stancu într-un moment în care se constituie sub forma unui stat în stat guvernat de legi proprii, foarte stricte, care asigură supravieţuirea acestui tip de comunitate.

Femeia care încearcă să îşi exercite libertatea de gândire şi să ia decizii pe cont propriu este considerată nebună sau imorală în comunitatea tradiţionalistă, în ciuda faptului că raţionamentele ei demonstrează logică şi conştiinţă de sine. Această demonstrează că obedienţa este sinonimă cu înţelepciunea pentru societatea din acea vreme.

În roman sunt evidenţiate trei categorii majore de femei: prima este cea a femeii care gândeşte raţional, are conştiinţă de sine,dar se supune de bunăvoie legilor şi soţului său şi vorbeşte doar atunci când i se permite şi doar pentru a ajuta comunitatea. Aceasta este reprezentată de Sina. A doua categorie este cea a femeii care nu gândeşte pentru sine, nu îşi ia propriile decizii, ci este complet supusă soţului şi respectiv, tatălui său. Această tipologie este reprezentată de Kera. Cea de a treia categorie, reprezentată de Lisandra, este cea a femeii care nu se supune niciunei reguli, niciunei autorităţi, niciunui bărbat, ci face doar ceea ce consideră bun pentru sine, fiind capabilă oricând să explice raţionamentul din spatele acţiunilor sale, dar neplecându-şi niciodată capul în faţa cuiva, până la moarte.

Romanul este plasat,cu scopul de a crea un context al evoluţiei psihologice a oamenilor, ca moment istoric, în timpul războiului din Transnistria, când generalul Antonescu a ordonat deportarea şatrelor dincolo de fluviu. În acest context, se produc transformări psihologice în interiorul şatrei. La început, oamenii oacheşi se supun în totalitate legilor şatrei şi bulibaşei lor, trăiesc în rânduială şi sunt veseli. În timpul călătoriei, oamenii din şatră se plâng de condiţiile în care călătoresc, dar nu intuiesc ceea ce urmează aşa cum face Him. Aceasta şi începutul iernii în pustietate echivalând cu perioada de tranziţie. Supuşi înfometării, frigului, imposibilităţii de

mișcare, văzându-se în pustietate, oamenii din șatră încep revoltele, certurile, sfârșesc iarna deznădăjduiți din cauza deceselor înregistrate. Toate acestea conduc la nesupunere, la dorința de înlăturare a conducătorului și - astfel- devin conștienți că a venit vremea să decidă fiecare pentru el. Venirea primăverii și plecarea din pustietate se petrece în lipsa unui conducător formal al șatrei, aceasta arătând transformarea psihologică pe care o suferă și trecerea către libertatea socială.

Cele trei tipuri de femei învinge pe rând soarta în etapa care li se potrivește. Kera trăiește fericită alături de Alimut în prima etapă a romanului, fiind complet supusă lui, tatălui său și legilor. Sina are bucuria de a redescoperi iubirea soțului său și fericirea în perioada de tranziție când, pe de o parte salvează șatra prin raționarea sa demonstrând spirit de inițiativă, pe de altă parte se adaptează șatrei prin supunerea şi tăcerea ei. Lisandra își găsește liniștea și împăcarea prin gestul final de regăsire a iubitului său, Ariston, în lumea cealaltă. Ea moare din voință proprie și cu mândria de a fi adus, prin moartea ei, Libertatea de gândire în șatra eliberată de cutume din finalul parabolic al romanului.

Fiecare femeie din șatră, dar mai cu seamă cele trei amintite, reprezintă câte o ipostază a feminității prin care a trecut femeia româncă de-a lungul istoriei.

Romanul Șatra oferă o parabolă a evoluției gândirii societății românești și aduce în prim-plan tipologii semnificative de femei, care corespund fiecărei etape de tranziție socială.

BIBLIGRAPHY

Balotă N., *Eseuri critice Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970

Crohmalniceanu Ov., *Viața românească*, anul XXII, numărul 2, februarie 1969

Ionescu M., *Introducere în opera lui Zaharia Stancu*, Editura Minerva, București, 1985

Manolescu N., *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Stancu Z., *Şatra*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968

Zaciu M., Papahagi M.,Sasu A., *Dicționarul scriitorilor români* R-Z,Editura Albatros, București, 2002

THE MEANINGS OF CRISIS IN THE LITERATURE OF THE 2000S

Ionuța Ilieș
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract:An analysis of the poetry of the 2000s allows for a discussion in terms of the literature of crisis, of human neuroses and anxieties. The theme of crisis in female poetry of the 2000s comes from a neurotic impulse, from a tragic state of alienation, which reignites the mechanism of the evil of the world, the inadequacy of being to the universe. Female poetry goes beyond any stylistic, thematic or vision stereotypes, through the voices of poets such as Ruxandra Novac, Gabi Eftimie, Domnica Drumea, Zvera Ion, Oana Cătălina Ninu, Elena Vlădăreanu, Alexandra Diaconu, Miruna Vlada, Doina Ioanid. In the literary landscape, female poetry of the 2000s is directly linked to visceral, corporal and sexual aspects.

Keywords: crisis, neuroses, anguishes, female poetry

Prin utilizarea unui limbaj argotic, hiperuman, poezia de la sfârșitul anilor ’90 nu face altceva decât să traseze primele linii de forță pentru următoarea generație literară, care nu se sfiește să utilizeze o formă cât mai radicală, violentă, de a reda realitatea socio-politică, cu toate implicațiile la nivelul traumei comunitarului, concretizată în crize identitare, crize ale corporalității, crize metafizice, crize ale maternității, crize erotice și chiar crize sociale.

O analiză a textului poetic douămiist permite o discuție în termeni de literatură a crizei „referențiale” – conform criticului Sandei Cordoș – a nevrozelor și angoaselor omului, așa cum sunt ele descrise în *Crizele* Domnicăi Drumea, și a lumii *gadgetizate*, mecanicizante și chiar antiumaniste[1].

La nivelul poeziei douămiiste este interesant de urmărit evoluția pe care o are criza în funcție de criteriul tematic și nu neapărat criza de limbaj – problemă mai degrabă textualistă, discutată îndelung în literatura optzecistă și, mai devreme, odată cu avangardele sau criza de conținut literar, determinată de problema precarității temelor douămiiste redundante și a experimentului biografic epuizabil. Această temă, prin implicațiile sale, își găsește o mai bună funcționalitate în lirica feminină douămiistă, decât în cea masculină din aceeași perioadă. Astfel, criza, ca temă a liricii feminine douămiiste, provine dintr-un impuls nevrotic, dintr-o stare tragică de alienare, care redeclanșează mecanismul *răului de lume*, al inadecvării ființei la univers, al prizonieratului. Or, tema crizei – cu cele două dimensiuni ale sale: criza individuală, alienarea, și criza universală – provine pe filiera bacovianismului și a avangardismului. Reemergența temei într-un context relativ nou, al consumerismului, al democrației simulate, în care vocile feminine nu mai reclamă drepturi, ci denunță degringolada socială, masificarea și manipularea, anunță o modificare de paradigmă în literatura română. De aceea, renegând ipotezele de lucru ale criticii

[1] Cf. Gianni Vattimo, în *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă* anunță, odată cu postmodernismul, noul umanism; acesta se dovedește a fi, până la urmă, tot o formă răsturnată a umanismului, un antiumanism, conturând un univers în care omul își este sieși autosuficient, în care propria ființă e, pentru sine, univers carceral.

recente, care acuză literatura douămiistă de limitare a literarității la simplele experiențe jurnaliere, biografice, lipsite, așadar, de consistență de imaginar, propunem o revalorificare a poeticii feminine douămiiste ca mistică, tragică și demitizantă.

Criza, în douămiism, dobândește accepțiuni specifice: răul de sine, ineficiența mecanismelor de apărare, hiperluciditatea tragică, dar critică, antiutopică, angoasa postbacoviană, obsesivă, respingerea stării de fapt a universului, imposibilitatea evadării din prizonieratul spațiului, paradoxal, prea larg. Într-adevăr, critica generației 2000 discută despre poezia contemporană tot în termeni de criză. Însă, criza literaturii, pe care această poetică pare că o soluționează, ține, mai degrabă, de o istorie a evoluției formelor. Astfel, noua poetică impune, implicit, o divizare a exegezei. Dacă noua generație e contestată de unii critici, ceilalți o descriu ca salvatoare, ca pe o generație îndelung așteptată pentru a restabili criteriile poeticității și pentru a revalorifica literatura. După o epocă postdecembristă în care literarul nu mai stârnea interesul scriitorilor, care preferau paraliteratura, publicistica sau memorialistica, generația 2000 reinvestește estetic și poetic scriitura.

Studiul noii lirici feminine ca autoficțiune viscerală, autenticistă și mizerabilistă, se impune ca urmare a revizitării unei tradiții literare înguste, limitate la canonul generației critice șaizeciste ce nu mai corespunde astăzi realității. Validitatea estetică a poeziei douămiiste e încă incertă. Teribilismul ori biografismul exacerbat, predispus unei epuizări premature, fac din aceasta, deseori, un experiment poetic necreditat. Mai mult, autenticitatea invocată în programele douămiiștilor e acuzată că ar prefața, de fapt, o poetică a formelor goale, superficială, lipsită de un *background* cultural care să o justifice și de forța lirică care să o susțină. Astfel, este interesantă o analiză a poeticii douămiiste feminine care să desființeze premisele anterioare ale criticii contestatare, plecând, așadar, dinspre fond către formă, de la starea lirică profundă, de la angoasele și traumele ficționalizate care declanșează poezia feminină a noii generații.

Deși Ștefania Mincu în lucrarea *Douămiismul poetic românesc. Despre starea poeziei*[2] sau Marin Mincu în cartea *Generația 2000. Antologie*, care validează existența noii generații, identifică trăsăturile specifice liricii fiecărei reprezentante a douămiismului, în încercarea criticilor de a stabili o axiologie, de a le consfinți sau, din contră, de a le desființa poezia, acestea sunt tratate ca individualități, lipsite de un substrat ideatic comun. Aidoma, Daniel Cristea-Enache în lucrarea *Timpuri noi*[3] discută poezia douămiistelor uneori extaziat, alteori refractar, raportându-se la aceasta cu instrumentarul comun întregii generații, cu o terminologie justificată, dar insuficientă („minimalism", „biografism", „autenticism"). Abia odată cu intervenția lui Cosmin Borza în articolul „Poezia douămiistă – între generație și creație", din revista „Vatra", nr 3/2009, poezia feminină douămiistă e descoperită ca voce colectivă, ca emanație a unor experimente biografice aproximativ identice. Dar Borza nu tratează, nici el, lirica feminină douămiistă ca pe un experiment poetic cu tematică și profil specific, ci preferă analiza validității estetice. Deficitul în identificarea unei poetici autentice, care să se autojustifice printr-un imaginar substanțial, liric, anarhist, contribuie la acuza injustă de superficialitate. Un demers salvator, în acest sens, a fost început deja, odată cu *Mistica poeziei*[4] a lui Radu Vancu. Dar aceste texte de junețe ale poetului (în ipostaza de critic, de această dată) nu reușesc decât să contureze imaginarul noii generații, fără să insiste asupra unei specificități, în acest sens, a poeziei feminine.

---

[2] *Vezi* Ștefania Mincu, *Douămiismul poetic românesc. Despre starea poeziei,* Constanța, Pontica, 2007.
[3] *Vezi* Daniel Cristea-Enache, *Timpuri noi*, București, Cartea românească, 2009.
[4] *Vezi* Radu Vancu, *Mistica poeziei: lecturi în literatura contemporană*, Bucureşti, Muzeul Literaturii Române, 2013.

La Ion Pop („În jurul generației 2000”, 2005), ceea ce numim noi literatura crizei dobândește denumirea specifică de neoexpresionism. Totuși, neoexpresionismul douămiist e un concept ce acoperă o arie mai largă de analiză, cuprinzând atât poezia feminină a spaimelor, a traumelor existențiale și a alienării, cât, mai ales, nihilismul radical, obscur, *grunge* al poeticii unui Teodor Dună, Claudiu Komartin sau Ștefan Manasia. Se impune, așadar, o cercetare distinctă a celor două experimente lirice, care, deși impun aceeași viziune sumbră asupra lumii, traduc ficțional diferite aspecte ale cotidianului, ale imediatului. Renegarea divinității și spaima alienării provin, inevitabil, din *background*-ul comun, (neo)neoexpresionist. Dar anularea experienței maternității ca traumă existențială, denunțarea violentă a sexualității, la marginea pornografiei, ca falsă soluție la criza individuală, mecanicizarea cuplului și a sinelui, reducerea relației erotice la scenariul mizerabilist al eliberării pletorei aparțin, mai cu seamă, poetelor generației. Dintr-un posibil „complex al periferiei”, dintr-o potențială dorință de răspuns la epoci prelungite de tăcere, privirea lor se lărgește, accentuându-se revolta socială, la limita dintre neoavangardismul de tip Ianuș sau Sociu și neoexpresionismul care li se impută. Spre deosebire de lirica „masculină”, douămiistele denunță o criză ce le aparține în întregime, o criză intimă la care neofiții celuilalt gen nu au acces: criza maternității, a propriului scenariu erotic reificant, în care femeia se obiectualizează, a partizanei căreia i s-a anulat până acum orice șansă la disputarea temelor socialului.

Chiar dacă neoexpresionismul și biografismul nu sunt descoperite de către douămiiști, totuși aceste formule devin centrale în poetica scrisă începând cu anii 2000. Conceptul de „poetică neoexpresionistă”, aplicat în cazul douămiiștilor, însumează alte valori, care sunt reduse la argumente ce țin de corporal. Vorbim de un limbaj al corporalității, funcțional pe fundalul unor probleme identitare. Expresionismul contestat de optzeciști ajunge din nou în prim-plan odată cu generația 2000. Acesta își face simțită prezența în noua poetică, „Odată, prin *sentimentul crizei*, în al doilea rând prin limbajul intens corporalizat prin care această criză de identitate se exprimă. Un al treilea element tipic expresionist este *violența* extremă – a limbajului, a imaginii și caracterul elementar, *visceral*, […], legat, firește, de corporalitate”[5]. Astfel, în centrul discuțiilor cu privire la poetica douămiistă se află tema crizei identitare, defalcată pe două paliere, pe de o parte fiind vorba despre o criză de identitate a eului poetic, iar pe de altă parte vorbim de o criză a propriei corporalități.

În contextul generației douămiiste, una dintre cele mai importante direcții este poezia feminină, care depășește orice steriotipuri stilistice, tematice sau ce țin de viziune, prin intermediul vocilor unor poete precum: Ruxadra Novac, Gabi Eftimie, Domnica Drumea, Zvera Ion, Oana Cătălina Ninu, Elena Vlădăreanu, Alexadra Diaconu, Miruna Vlada, Doina Ioanid. În peisajul literar, poezia feminină douămiistă este pusă în legătură directă cu visceralitatea, corporalitatea și sexualitatea, toate acestea determinând anumite stări de crize, angoasă, neliniște.

BIBLIOGRAPHY

CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Timpuri noi,* București, Cartea românească, 2009.

MINCU, Ștefania, *Douămiismul poetic românesc. Despre starea poeziei,* Constanța, Pontica, 2007.

PERȚA, Anca-Raluca, *Modele, continuități și rupturi în poezia română contemporană*, București, Muzeul Literaturii Române, 2016.

[5] Anca-Raluca Perța, *Modele, continuități și rupturi în poezia română contemporană*, București, Muzeul Literaturii Române, 2016, p. 79.

VANCU, Radu, *Mistica poeziei: lecturi în literatura contemporană*, București, Muzeul Literaturii Române, 2013.

VATTIMO, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, Constanța, Pontica, 1993.

THE CRISIS OF THE COUPLE IN THE NOVEL ”LUMINIȚA, MON AMOUR” BY CEZAR PAUL-BĂDESCU

Ionuța Ilieș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract:In the novel ”Luminita, mon amour” by Cezar Paul-Bădescu, the love story between Cezar and Luminita is guided by the evolution of the woman's crises, so that the entire relationship between the two is reduced to solving these problems. These crises are the central element in the couple's relationship, with Luminita becoming a special woman, different from others, which from initially attracts the man's attention, who shows interest in her various nervous disorders. The woman's illness represents the generating factor of affection, as the man is not attracted to her as a woman, but rather her illness is what draws his attention. Out of love and attraction to Luminita, Cezar transforms into a man capable of any sacrifice, including with the risk of his confronting an individual crisis. The couple's conversion to Christianity is seen as an escape from the world dominated by Luminita's pathology. With her recovery, Luminita begins to adopt a new way of life. The marriage of the two functions on the principle of communicating vessels, in which Luminita's transformation into a strong woman comes at the cost of transforming Cezar into a vulnerable man who sees everything in black.

Keywords: individual crisis, communication crises, pathology

1. Patologia cuplului

Romanul lui Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour,* deconstruiește rând pe rând toate iluziile clișeizate ale relației de cuplu, instituția căsniciei și a familiei, pretându-se la o analiză complexă, din mai multe unghiuri. Odată cu declanșarea ei, boala Luminiței devine un fel de patologie a cuplului, care nici nu ucide, nici nu salvează relația, ținând-o într-un soi de moarte clinică.

Cezar și Luminița sunt studenți la Litere, așa încât poveștile despre literatură din camera de cămin a lui Cezar sunt cele care-i aduc pe cei doi împreună, însă ceea ce-i unește cu adevărat sunt crizele Luminiței, care debutează încă de la primele lor întâlniri: „Criza ei din camera mea de cămin, din acea seară de confluențe literar-artistice, avea să fie prima dintr-o lungă serie de crize la care urma să fiu martor”[1]. Aceste crize constituie elementul central în relația de cuplu a celor doi, Luminița devenind astfel o femeie specială, diferită de celelalte, ceea ce atrage la început atenția bărbatului, care manifesta interes față de diferitele tulburări nervoase. Cu alte cuvinte, crizele Luminiței sunt cele care stârnesc sentimentele de iubire din partea bărbatului, oferindu-i în acest fel statutul de erou în fața femeii, prin modul în care se îngrijea de aceasta. Din acest punct de vedere, la baza relației dintre Cezar și Luminița se află boala femeii, ca factor generator de afecțiune, întrucât bărbatul nu se simte atras de ea ca femeie, ci mai mult boala ei este cea care îi atrage atenția:

[1] Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*, Iași, Polirom, 2017, p. 17.

„Dar, dacă aș face abstracție de ceea ce simt și gândesc astăzi, trebuie să admit că acea milă trebuie să se fi amestecat și cu ceva afecțiune – nu știu în ce dozaj. Pe de altă parte, țin minte că nu mă-nebuneam după ea ca femeie. Așa nu arăta rău, dar cel mai mult mă deranja la ea că era cam hirsută. De exemplu, pe mâini avea un păr mai mare decât al meu – des și negru”[2].

În lipsa sentimentelor adevărate de afecțiune și de dragoste, bărbatul devine un critic și observă toate defectele femeii, ceea ce o face să devină respingătoare.

Chiar dacă la început relația celor doi s-a bazat pe câteva experiențe sexuale intense, care păreau să-i apropie și mai mult unul de celălalt, totuși evoluția cuplului are loc odată cu amplificarea bolii Luminiței, respectiv cu intensitatea manifestării crizelor, întrucât „Crizele ei se înmulțiseră în toamna care a urmat verii cu pricina, ba, mai mult, apăruse și ceva nou: din când în când, pe stradă, Luminița spunea că o ia amețeala și că i-era frică să nu se prăbușească”[3]. O primă etapă pe care o parcurg cei doi în această luptă cu boala Luminiței constă în internarea acesteia într-un spital unde este catalogată drept o persoană care are probleme cu nervii. Această experiență nu face altceva decât să îi cauzeze o stare de rușine, care vine ca un impuls în depășirea fricii de a i se face rău pe stradă. Din acest moment, crizele Luminiței sunt alimentate de problema rușinii față de reacția pe care ar putea să o aibă cei din jur față de o posibilă reacție de-a ei. Prin rușinea invocată, „[…] femeia încerca să se mai păstreze, cu ultimele puteri, în cadrul de referință al realității”[4]. Prin invocarea sentimentului de rușine, Luminița încerca să păstreze o relație directă cu realitatea, fapt care îl afecta pe bărbat, întrucât se simțea incapabil să o înțeleagă și să o ajute să depășească această problemă. Astfel, starea patologică a femeii generează involuntar și o criză interioară a bărbatului, rezultată din frământările interioare, din explicațiile și discuțiile purtate cu Luminița, ceea ce-i consumau toată energia.

O altă formă sub care se manifestă crizele Luminiței vizează trecerea de la ideea de rușine la ideea de frică, fără a avea vreo cauză reală: „În scurt timp avea să adune o colecție impresionantă de fobii: de spații deschise, de spații prea strâmte, de lume multă, de înălțime, dar și de subsoluri, de scări, de lifturi, de stradă, de trotuar, de poduri, de autobuze, de tramvaie, de metrou etc.”[5]. Toate aceste fobii o transformă pe Luminița într-o femeie incapabilă să mai trăiască cu lumea, să mai iasă din casă. Toată viața ei se derula într-o cameră de cămin, unde pentru a putea face ceva era ajutată de Cezar, care în permanență era alături de ea, încercând să o înțeleagă, să o ajute, însă acest lucru nu era suficient, pentru că „Statul în casă o făcea suspicioasă, uneori paranoică”[6]. Boala cu care se confrunta Luminița nu făcea altceva decât să o transforme într-o femeie neputincioasă, care își accepta starea, fără să creadă în vreo soluție salvatoare care venea din partea iubitului ei sau din partea medicilor. Mai mult de atât, sub presiunea faptului că era încurajată mereu de Cezar să facă mici pași spre depășirea acestei boli, Luminița se confruntă cu o patologie aparte, în care „Nu-i mai era frică de tramvai, ci de frica să nu i se facă frică în tramvai. Frica de frică de frică de frică – toate fricile erau așezate cu grijă în capul ei, ca piesele unui domino”[7]. Toate aceste frici au un efect direct asupra cuplului, punând la

[2] *Ibidem.,* p. 19.
[3] *Ibidem.,* p. 86.
[4] Alex Goldiș, „Nebunie în doi” în „Cultura”, nr. 50, 30 noiembrie 2006, Primele ediții – Cultura (revistacultura.ro), accesat la data de 03.01.2023, ora 18:00.
[5] Cezar Paul-Bădescu, *op.cit.,* p. 103.
[6] *Ibidem.,* p. 106.
[7] *Ibidem.,* p. 135.

încercare relația dintre cei doi, chiar o deformează uneori, întrucât intențiile bărbatului de multe ori nu sunt apreciate de Luminița sau sunt înțelese greșit.

Împăcată cu prezența acestor crize, în fața prietenilor, Luminița nu ezită să se dedubleze, să se transforme și să devină o femeie zâmbitoare, încrezătoare. Acest lucru pune în umbră imaginea bărbatului, care era „[…] considerat de ceilalți un individ urâcios și fără chef”[8], din cauza lipsei de energie, în contrast cu veselia falsă pe care o înfățișa iubita acestuia. Astfel, patologia Luminiței în relația de cuplu, îl transformă pe bărbatul îndrăgostit, capabil de orice sacrificiu, într-o ființă care alunecă, la rândul ei, încet spre nebunie, deoarece

> „Spre deosebire de bolile contagioase, care se transmit prin contact fizic sau pe calea aerului, ea se transmite pe cale afectivă. Compătimești cu cel de lângă tine în așa măsură, încât părăsești malul ferm pe care stai cu picioarele bine înfipte și, fără să-ți dai seama, intri și tu în apă. Îi întinzi, în virtutea inerției, mâna să-l tragi afară, dar între timp ți-ai pierdut punctul de sprijin. Sub picioare ai acum mâl alunecos. Iar când te prinde, te trage și pe tine”[9].

Din dragoste și atracție pentru Luminița, Cezar se transformă într-un bărbat capabil de orice sacrificiu, inclusiv cu riscul de a se confrunta cu o criză individuală, din cauză că „trăiește disperarea unei permanente stări de alienare”[10], alimentată mereu de patologia Luminiței și de imposibilitatea de a găsi o cale de salvare.

Atracția sexuală este cea care i-a adus aproape pe cei doi îndrăgostiți și tot ea este cea care menține relația pe durata crizelor Luminiței: „Adevărul era că acesta rămăsese singurul domeniu al vieții noastre de cuplu care nu ne dădea dureri de cap. În patul în care se refugiase de lumea rea de afară, Luminița era, slavă Domnului!, o femeie normală, cu dorințe firești și orgasme la timp”[11]. Dacă relația dintre cei doi îndrăgostiți este pusă sub semnul crizei, din cauza bolii Luminței și are efecte directe asupra celor doi, devenind subiecți ai nebuniei, din diferite perspective, ceea ce-i aduce aproape de realitate și îi unește este atracția sexuală dintre cei doi. Din această perspectivă, „boala nu e obiectivă, ci doar un *imago* al cuplului, o malformare grotescă a neînțelegerilor dintre cei doi”[12], întrucât în momentul în care viața lor sexuală era plină de satisfacții, nici boala nu își mai făcea simțită prezența. Funcționalitatea cuplului este în strânsă relație cu evoluția bolii Luminiței, pentru că boala este cea care îi ține aproape pe cei doi îndrăgostiți, chiar cu prețul anulării propriei identități, cum este cazul bărbatului, care se mulțumește cu micile momente de satisfacție sexuală și în rest își canalizează toată energia asupra salvării femeii din acest cerc vicios al nebuniei, ceea ce duce la o confruntare a acestora cu o nebunie fericită în doi.

2. Convertirea la creștinism, o altă formă a nebuniei?

Un ultim ajutor în toată această încercarea a tânărului cuplu vine din orientarea acestora spre biserica ortodoxă și spre religie, ceea ce duce inițial la transformarea lor într-un „cuplu ortodox model” și ulterior într-o familie ortodoxă. Toată această convertire la creștinism nu face altceva decât să îi supună pe cei doi unei alte forme de manifestare a nebuniei:

---

[8] *Ibidem.*, p. 111.
[9] *Ibidem.*, p. 99.
[10] Tudorel Urian, „La vie en prose” în „România literară”, Nr. 36, 8 septembrie 2006, p. 5.
[11] *Ibidem.*, p. 114.
[12] Alex Goldiș, *loc.cit.*

„Nemaiștiind ce cale să apuce pentru a-și rezolva problemele, cei doi devin enoriași ad-hoc. Că această înrolare n-ar fi decât o altă formă de nebunie, e exprimat foarte limpede: «în Biserica Ortodoxă, în schimb, m-am internat pentru mai mulți ani de zile». Sub îndrumarea Bibliei și a unui preot care adoarme în timpul spovedaniei, cuplul începe un program de reeducare”[13].

Apropierea de Dumnezeu îi face pe cei doi tineri să devină conștienți de anumite păcate și în acest fel aceștia se căsătoresc mai mult pentru a evita păcatul preacurviei, decât din dragoste unul față de celălalt, care părea de la sine prezentă, chiar dacă în realitate era anulată de crizele Luminiței: „Mai mult, Biserica Ortodoxă [...] nu pune preț pe dragostea dintr-un cuplu. Personajul Cezar este îndemnat să se căsătorească imediat cu «femeia cu care trăiește împreună». Și asta înainte de a cerceta dacă cei doi se iubesc, dacă pot face casă împreuna, dacă sunt potriviți unul altuia”[14]. Cu alte cuvinte, căsnicia celor doi are ca sursă patologia Luminiței și dorința de a îndeplini toate rânduielile bisericești, în așa fel încât și Dumnezeu la rândul Lui să se milostivească în fața problemei cu care se confruntă, ceea ce determină apariția crizei erotice.

Întreaga viață a cuplului pe lângă evoluția pe care o are în raport cu patologia Luminiței, începe să treacă printr-un filtru religios. Îndreptarea spre Dumnezeu este văzută drept calea de salvare a celor doi. Din acest punct de vedere, cei doi încep să frecventeze slujbele care se țin în fiecare duminică la biserică, încep să se spovedească, să se documenteze pe tema păcatelor, ceea ce-i determină să se căsătorească și să respecte, astfel, toate rânduielile bisericii:

„La scurt timp ne-am căsătorit la primărie, am fost apoi cununați de părintele Sofian, un om cu har de la Dumnezeu, și-am început să ducem un trai cu adevărat creștin, conform cu învățăturile sfinte. Adică ne păzeam cu strășnicie de păcate, mergeam în fiecare duminică la Sfânta Liturghie, ne făceam rugăciunile de dimineață, de seară, înainte și după fiecare masă sau țineam post miercurea, vinerea și în perioadele rânduite de peste an”[15].

Convertirea cuplului la creștinism este văzută ca o evadare din acea lume în care patologia Luminiței a pus stăpânire. Totuși, nici atmosfera din biserică nu atenuează stările de criză ale Luminiței, ci dimpotrivă atacurile de panică sunt tot mai prezente, ceea ce o face să lipsească de slujbele de duminică, dar totuși speranța din sufletul celor doi este cea care îi face să fie mereu prezenți la spovedanie.

Îndreptarea cuplului spre viața religioasă este înțeleasă din perspectiva unui set de sacrificii pe care aceștia trebuiau să le facă pentru ca Dumnezeu să o vindece pe Luminița de boala ei, încât „Dacă nici acum tratamentul nu și-a făcut efectul, probabil că «Dumnezeu, drăguțul de el» le cere un nou sacrificiu, procrearea. Așa că cei doi se chinuie să respecte rețeta religioasă”[16]. Astfel, din nou, cei doi se simt datori în fața lui Dumnezeu și din acest motiv, Luminița decide să rămână însărcinată, chiar dacă starea acesteia nu era una care să-i permită acest lucru. Apariția unui copil în căsnicie este văzută ca o binecuvântare din partea lui

[13] *Ibidem.*
[14] Ovidiu Șimonca, „Să povestești, cu orice riscuri” în „Observator cultural”, Nr. 347, 16 noiembrie 2006, Sa povestesti, cu orice riscuri | Observator Cultural, accesat la data de 04.01.2023, ora 19:00.
[15] Cezar Paul-Bădescu, *op.cit.,* p. 190.
[16] Alex Goldiș, *loc.cit.*

Dumnezeu, dar și ca un semn de a nu-și pierde speranța. Cu alte cuvinte, speranța celor doi este alimentată în permanență de îndeplinirea ca la carte a celor bisericești, fără însă a ține cont de evoluția lor la nivel de cuplu și de sentimentele dintre cei doi.

Dacă la început programul terapeutic urmat de cei doi, pentru a o ajuta pe Luminița să scape de boala cu care se confrunta, viza anumite tratamente medicale, în final, după eliminarea acestora, singurul tratament acceptat are o miză religioasă și vizează „Spălarea creierului prin religie”[17], ceea ce duce indirect la o criză metafizică. Cei doi enoriași, care ajung să creadă că boala Luminiței este o pedeapsă care le-a fost dată de Dumnezeu, în final se leapădă de Dumnezeu, își pierd credința, speranța și constată că toate aceste decizii luate doar pentru a respecta poruncile lui Dumnezeu, nu fac altceva decât să agraveze starea Luminiței, care nu e pregătită pentru statutul de mamă. Singurul lucru care mai făcea să funcționeze căsnicia celor doi era respectarea rolului pe care îl avea fiecare în familie. Cezar, cel care a început această apropiere de divinitate, tot el este cel care își pierde primul credința și se resemnează cu soarta care le-a fost dată, continuând însă ironizările la adresa lui Dumnezeu, ceea ce accentuează și mai mult criza metafizică care predomina în mariajul ratat. Această rupere a relației cu divinitatea nu îi aduce bărbatului nici fericirea mult așteptată, nici ieșirea din acest univers al maladiei, dar în schimb înregistrează o pierdere a dimensiunii spirituale, care determină în final o retragere în sine însuși.

3. Ieșirea femeii din criză și transformarea bărbatului

Încă de la începutul relație, Cezar reprezintă un adevărat sprijin pentru Luminița, nu ezită niciun moment în fața crizelor acesteia, încât „E uimitoare puterea de modelare a lui Cezar după sinuozitățile de tratament maladiv ale Luminiței. E o dovadă de neabătută iubire, orice s-ar crede. Așa cum e o dovadă și a rezistenței, a speranței că, fiindu-i aproape și oferindu-i sprijinul cu o supremă implicare, Luminița va ieși la liman”[18]. Relația celor doi are ca fundație boala Luminiței, care la început îl atrage pe bărbat, dar treptat îl face să-și piardă propria identitate, însă în ciuda acestui fapt acceptă să formeze o familie cu ea și își acceptă soarta.

Luminița este o femeie care trăiește sub un influența unui ansamblu de frici, dar care după o serie de tratamente medicale sau religioase eșuate, în final „[…] după un program intens de psihoterapie, […] reușește să scape de atacurile de panică, devine o femeie de succes, pe măsură ce se simte puternică, sigură pe ea, se vrea din ce în ce mai independentă […]”[19]. Transformarea femeii coincide cu degradarea bărbatului și implicit cu distrugerea mariajului. Funcționarea căsniciei a stat sub semnul patologiei, în așa fel încât atunci când boala dispare și relația dintre cei doi se rupe.

Un prim pas în depășirea infirmităților sale constă în angajarea Luminiței la o revistă, pe un post pe care reușește foarte repede să avanseze și care îi oferea, de asemenea, toate resursele necesare pentru a fi o femeie sigură pe sine, apreciată, dar și autoritară, comportamente pe care le manifestă și în familie, ceea ce duce la prezența crizei în mariajul celor doi: „Încet-încet, Luminița a început să adopte aceeași atitudine de bătut cu pumnul în masă și față de mine. Ea știa întotdeauna ce era mai bine, ea avea mereu dreptate, ea lua toate deciziile în ceea ce privea familia noastră […]” [20]. Această atitudine a femeii o face superioară în fața bărbatului, după o lungă perioadă în care din cauza bolii, Cezar era cel care, indirect, îi era superior, întrucât era

---

[17] *Ibidem.*

[18] Mircea Pricăjan, „Baba comunistă și femeia *Cosmo*. Trama comunismului” în „Familia”, nr. 2, februarie 2007, pp. 46-47.

[19] Tudorel Urian, *loc. cit.*

[20] Cezar Paul-Bădescu, *op.cit.,* p. 190.

într-o dependență de acesta. Odată cu însănătoșirea acesteia, Luminița începe să adopte un nou mod de viață, în care rolurile din familie încep să se schimbe. Astfel, dacă Cezar în perioada bolii încerca să îndeplinească în familie ambele roluri, în schimb, acum Luminița se simte o mamă independentă, capabilă sa ia orice decizie singură, fără să-și consulte soțul.

Transformarea Luminiței într-o femeie „Cosmo" duce la distrugerea mariajului, întrucât în lipsa sentimentelor unuia față de celălalt, cei doi încep să-și vadă doar defectele, să-și facă diferite reproșuri, constatând că „Familia noastră devenise celula bolnavă a societății"[21], o familie în care experiența trăită de soț zi de zi alături de soția bolnavă, în final duce la detașarea acestuia de ea. Depășirea bolii Luminiței și comportamentul acesteia îi provoacă bărbatului o stare de greață față de soția lui, încât ajunge să evite întâlnirile cu ea. Dacă înainte atracția sexuală era cea care îi ținea apropiați, acum bărbatului îi este groază să-și mai privească soția, nu se mai simte atras de aceasta.

Prins într-o căsnicie, în care după ce a fost martor la toate manifestările bolii soției, „tânărul soț își asumă soarta cu un fel de blazare, se privește pe sine cu cinism, iar propria sa viață nu îi produce decât o imensă scârbă"[22], dar în ciuda acestui fapt nu este dispus să renunțe la mariajul celor doi. Astfel, considerat martorul vulnerabilităților sale, Luminița, după ce depășește toate formele bolii, decide să divorțeze, să lase în urmă tot trecutul, care acum pare că o deranjează: „Or, ea își dorea să îngroape definitiv trecutul slăbiciunilor ei – și nu putea s-o facă decât dacă mă îngropa și pe mine odată cu el"[23]. Scăparea femeii de boală coincide cu activarea sentimentului de disperare a bărbatului, care cade și el în depresie, din cauza traumelor produse de eșecul căsniciei. Relația celor doi este dominată de o criză a comunicării, accentuată de ritmul schimbărilor prin care aceștia trec.

Dacă din căsnicia celor doi femeia bolnavă reușește să se salveze, bărbatul în schimb dă dovadă de iubire pe tot parcursul relație, de la momentele în care se lasă păcălit de acel sistem de iluzii, menit să o scape pe Luminița de afecțiunea nervoasă, până la situația finală, când acceptă comportamentul soției, dar acest sacrificiu duce la degradarea acestuia și la transformarea lui într-un agresor, în viziunea femeii. Cu alte cuvinte, căsnicia celor doi funcționează pe principiul vaselor comunicante, în care transformarea Luminiței într-o femeie puternică are ca preț transformarea lui Cezar într-un bărbat vulnerabil, care vede totul în negru. Pe lângă familia pe care a pierdu-o, în timpul divorțului, copleșit de cele întâmplate, Cezar își pierde și prietenii, pe care îi îndepărtează treptat, pentru ca în final existența lui să stea tot sub semnul dereglărilor nervoase, stare care l-a înconjurat în decursul celor treisprezece ani de căsnicie.

BIBLIOGRAPHY

GOLDIȘ, Alex, „Nebunie în doi" în „Cultura", nr. 50, 30 noiembrie 2006, Primele ediții – Cultura (revistacultura.ro).

PAUL-BĂDESCU, Cezar, *Luminița, mon amour*, Iași, Polirom, 2017.

PRICĂJAN, Mircea, „Baba comunistă și femeia *Cosmo*. Trama comunismului" în „Familia", nr. 2, februarie 2007.

ȘIMONCA, Ovidiu, „Să povestești, cu orice riscuri" în „Observator cultural", Nr. 347, 16 noiembrie 2006, Sa povestesti, cu orice riscuri | Observator Cultural.

URIAN, Tudorel, „La vie en prose" în „România literară", Nr. 36, 8 septembrie 2006.

[21] *Ibidem.,* p. 213.
[22] Tudorel Urian, *loc. cit.*
[23] Cezar Paul-Bădescu, *op.cit.,* p. 215.

VASILE ALECSANDRI'S PERSONALITY AND CREATIVE ACT

Oana Bădăluță
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The son of the medelnicer Vasile Alecsandri and of Elena Cozoni, Vasile Alecsandri was born in Bacău, on the 14th of June, 1818 or 1819.
In August 1834, Alecsandri, as a young student, overwhelmed by the romantic feeling of escaping, leaves the country, to continue his studies in Paris. On the 27th of February, 1840, Alecsandri is appointed the Director of the National Theatre from Iași, when he is only nineteen years old. Alecsandri realises that the essential problem is the repertory and that a national drama must be created. He wrote fifty plays, which cover two thousand pages. Alecsandri's plays have a varied topic and content. His playwriting has as a central elements, three sections: the little comic songs, the comedies and the dramas.
His literary debut takes place in 1840, in the magazine ‹‹Dacia Literară››, with the play ‹‹Buchetiera de la Florența››. Starting with the year 1842, after some trips through the villages and the mountains of Moldavia, together with Alecu Russo, Alecsandri writes his first poems in the Romanian language: ‹‹Baba Cloanța››, ‹‹Sara and the Thief››, which, later, have been published in the magazine ‹‹Propășirea›› (1844). In 1848, he writes ‹‹The Awaking of Romania››, poem with a mobilizing character. It is followed, in 1852, by a first brochure of a collection of lyrics, entitled ‹‹Popular Poems, Ballads, gathered and improved by Vasile Alecsandri››.
After the accomplishment of Unity, Alecsandri retires himself from the political life and chooses to live at Mircești, blaming the politicians' world from the cities. This decision did not mean his isolation in the middle of the nature, but leading his life closer the ordinary people, like peasants. The classical structure, the tendency towards living in the countryside, in the peaceful village of Mircești, determine Alecsandri to guide himself to the impersonal poetry of objective reflection of the exterior world.
Starting with the 15th of May 1868 and up to the 1st of September 1874, the poet will write seven series of ‹‹Descriptive Poems››, which impress both through their content, their formal realization and through the place they have acquired in the development of the Romanian poetry.
Vasile Alecsandri is considered as a dramatic author, a narrator, a folklorist, as well as a trailblazer, an innovator of the expressive modalities, contributing decisively to the refinement of the literary expression, to fixing and to enriching the literary language.
Alecsandri have perfectly understood everything that the popular creation could offer to the cultivated literature, which tended, under concrete historical circumstances, to become a really national one. This event happened during the summer of the year 1842, when the writer discovers the folklore and feels that there is here not only an inspirational source of cult poetry, an ethnographic and moral document, but also an authentic Romanian model of national and popular literature. He realizes he has found the way through which the poetry could be renewed, appealing to the improvement of the content and of its modalities of expression.

Keywords: studies, theatre, poetry, debut, creation, contribution.

Fiu al medelnicerului Vasile Alecsandri şi al Elenei Cozoni, Vasile Alecsandri s-a născut la Bacău, pe data de 14 iunie 1818 sau 1819. Copilăria i-a fost fericită, cât şi întreaga viață. În august 1834, Alecsandri, tânăr elev, biruit de sentimentul romantic al evadării,

părăseşte ţara, pentru a-şi continua studiile la Paris, acolo unde se împrieteneşte cu Ghica şi cu alţi munteni. În toată această perioadă de studiu, Alecsandri scrie poemul oriental *Zumarilla,* balada *Cazacul* şi *Odă lui Lamartine*. În 1839, se întoarce de la studii.

Pe data de 27 februarie 1840 este numit în funcţia de conducere a Teatrului Naţional din Iaşi. Alecsandri se va încadra, treptat, în rândul pasionaţilor revoluţionari ai epocii, sprijinind, prin prelucrări şi opere originale, mişcarea culturală din Moldova.

Debutul său literar se produce în anul 1840, în revista *Dacia literară,* cu *Buchetiera de la Florenţa*. Continuă publicarea amintirilor de călătorie. Scrie şi poezii, dar activitatea pe care o desfaşoară pregnant este în teatru. *Farmazonul din Hârlău*, o adaptare după un model francez, este întâia piesă de teatru pe care o scrie. În 1841 se joacă piesa *Modista şi cinovnicul.* Începând cu anul 1842, în urma câtorva excursii făcute prin satele şi prin munţii Moldovei împreună cu Al. Russo, Alecsandri scrie primele sale poezii în limba română: *Baba Cloanţa, Sara și hoţul*, care ulterior apar în revista *Propăşirea* (1844).

În 1848 scrie *Deşteptarea României*, poezie cu caracter mobilizator. Îi urmează, în 1852, o primă broşură a unei culegeri de versuri, intitulată *Poezii poporale, Balade*, adunate şi îndreptate de Vasile Alecsandri: Partea I conţine Volumul *Doine şi Lăcrămioare,* apărut la Paris, în 1855; la Iaşi, în 1853, apare Partea a II-a a *Baladelor,* ce cuprinde *Poezii populare, Balade*, adunate şi îndreptate de Vasile Alecsandri, pe care, în traducere franceză, o va edita şi la Paris, în anul 1855.

Alecsandri scrie cu precădere iarna, anotimpul pe care îl detestă cel mai mult. Când se face frumos afară, se pregăteşte de călătorie. Literatura este lăsată atunci deoparte, fără remuşcări, până ce un nou val de frig, o ploaie răcoroasă, o ceaţă groasă, îl fugăresc iarăşi în cămin.

Scrisul se prefigurează ca o libertate într-un spaţiu de recluziune, o plăcere într-un refugiu silit. Corespondenţa şi versurile nu mai contenesc, în elogiile aduse căminului. Spiritul voiajor, caracteristic scriitorului şi omului Alecsandri, căută mereu un liman, şi când îl află, lasă loc literaturii. Nu aflăm nicăieri, în poeme sau în scrisori, un accent de disperare, de neputinţă, în faţa foii albe. Scrisul este, pentru mentalitatea lui de fermier, o recoltă pregătită de timpuriu.

Alecsandri vorbeşte (într-o scrisoare din 1881, către Bonfaciu Florescu), de *o sfântă lene*. Deşi scrie uşor, poetul nu se întrece cu firea. Îi place să lenevească, călătoria fiind o lene în mişcare, o bucurie a spiritului meditativ. Lenea este învinsă, de regulă, în timpul gerurilor năpraznice.

Atunci când termină *Fântâna Blanduziei,* scoate un *uf* de mulţumire, semn că tot mai plăcută este lenea, meditaţia la gura sobei sau vârtejul prin Europa. Este interesant de observat faptul că Alecsandri, care nu aminteşte niciodată de dificultăţile interioare ale creaţiei, vorbeşte destul de mult despre condiţiile exterioare ale *stării de a scrie.*

Inspiraţia nu-i creează şi nu-i provoacă o criză, mai degrabă se desfăşoară ca o formă a disciplinei, a fidelităţii, chiar dacă poetul se plânge mereu de trădări şi preconizează pedepse brutale. Poeziile sale lasă să se înţeleagă, totuşi, altceva: o penetraţie lentă, o supunere progresivă a lucrurilor. Nici o bruscare, nici un act de violenţare nu se întrevede în poemele lui Alecsandri. Citind versurile lui Alecsandri, impresia ce ne-o facem este că niciodată spiritul liric nu se rătăceşte, nu rămâne suspendat, mai mult decât atât, devine prizonierul unei situaţii fără ieşire.

Un echilibru perfect între *subiect* şi *obiect* se observă în poezia lui Alecsandri. Chiar cele mai dramatice compoziţii se termină, la acesta, printr-un armistiţiu, astfel încât niciuna

dintre părţi nu este dezavantajată: imaginaţia se epuizează în descriere, iar descrierea nu se desfăsoară mai mult decât *subiectul* îngăduie.

Poezia este, în modul cel mai exact al termenului, comunicare: o privire care nu modifică ordinea existentă, nimic din ceea ce este constituit, pentru că privirea nu pătrunde dincolo de suprafeţele ei.

După vârsta de 40 de ani, când începe să simtă mai pregnant voluptatea trândăviei, Alecsandri scrie *Pastelurile,* o poezie nouă, în care tehnica picturală predomină. Analizate în ansamblu, *Pastelurile* reprezintă o lirică a liniştii şi a fericirii rurale, un horaţianism. Pentru întâia oară se cântă la noi intimitatea, recluziunea poetului sau meditaţia la masa de scris. În *Pastelurile* lui Alecsandri există mai multe planuri (spaţii), care devin prioritare: cel dintâi este spaţiul căminului, securizant, loc de claustraţie comod sau un refugiu, apoi este spaţiul închipuirii, deschis, *drag, dulce şi lin*, care satisface integral *dulcele farmec al vieţii călătoare* sau al călătoriei. Acesta din urmă sugerează o promisiune de libertate, fiind simbolul unei evaziuni salvatoare.

Literatura ia naştere, aşadar, sub protecţia *căminului*, spaţiu de întâlnire şi de conciliere între o *reverie* şi o *agresiune materială*. Scriitura, despre care Alecsandri nu face nicio referire exactă, reprezintă juxtapunerea dintre cele două elemente sau spaţii, aflate la extremităţile sensibilităţii lui poetice.

Ce se poate spune este că Alecsandri notează *starea de a face poezie*, cât şi elementele exterioare, ce contribuie la realizarea ei. Versul lui Alecsandri este fluent, polişat, bătaia este regulată, muzicalitatea tinde să potolească şi să uniformizeze accentele aspre ale sensibilităţii şi, implicit, ale lumii exterioare.

Pentru Alecsandri, lucrurile se împart în două categorii: prietenoase şi rele. Atunci când nu sunt benefice omului, tendinţa este de a le aduce într-o stare de conciliere, de a le tempera sau de a le îmblânzi. Pentru aceasta este necesară *reveria* afectuoasă şi productivă, care are un dublu rol: să apropie spaţiile îndepărtate şi să potolească vitalitatea barbară a naturii *din afară*, din exterior, prin aducerea lucrurilor înconjurătoare la o temperatură moderată.

Dramaturgia ocupă un loc însemnat în vasta activitate literară a poetului. Alecsandri, care la 19 ani devine codirector al teatrului ieşean, îşi dă seama că problema esenţială este repertoriul şi că trebuie creată o dramaturgie naţională, care să însemne, aşa cum şi pentru C.Negruzzi însemna, o şcoală, o tribună, un prilej de a face fiziologia unor categorii sociale, de a separa valoarea de nonvaloare, binele de rău, esenţa de aparenţă, mai concret spus, de a educa.

Alecsandri a scris cincizeci de piese de teatru, care însumează două mii de pagini. Piesele lui Alecsandri au o tematică şi un conţinut variat. Dramaturgia lui Alecsandri are, ca elemente centrale, trei secţiuni: *cânticelele comice,* comediile şi dramele.

Cânticele comice sunt scenete simple, în care abundă pitorescul, unde apar tipuri reprezentative pentru anumite categorii de oameni, care au, concomitent, valoare documentară. De o importanţă estetică deosebită sunt comediile lui Alecsandri, numite *ciclul Chiriţelor*, o adevărată frescă a societăţii româneşti, reprezentativă, de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Varietatea temelor, a speciilor şi a genurilor literare abordate de Vasile Alecsandri, demonstrează importanţa operei sale în patrimoniul literaturii române. În foarte multe domenii, Alecsandri rămâne un precursor al lui Eminescu, Caragiale şi Coşbuc.

Vasile Alecsandri este văzut ca autor dramatic, prozator, culegător de folclor, considerat deschizător de drumuri, înnoitor de modalităţi expresive, contribuind, în mod decisiv, la rafinarea expresiei, la fixarea şi îmbogăţirea limbii literare.

Alecsandri înţelege tot ce putea oferi creaţia populară unei literaturi culte ce năzuia, în împrejurări istorice concrete, să devină cu adevărat naţională. Acest lucru s-a întâmplat în vara anului 1842, când scriitorul descoperă folclorul şi simte că aici se află nu numai un izvor de inspiraţie, ci şi un model autentic românesc. El a fost cel care şi-a dat seama că a găsit calea prin care poezia se putea înnoi, făcând apel la îmbunătăţirea conţinutului şi a modalităţilor sale de expresie.

Alecsandri vede folclorul nu numai ca un document etnografic şi moral, cât şi ca model de autentică literatură naţională şi populară, izvor de poezie cultă românească. Descoperirea folclorului de către acesta, ca refugiu a creaţiei şi a imaginaţiei poetului, demonstrează subiectivismul scriitorului, care era apropiat mai ales de oamenii simpli.

Odată cu introducerea cadrului natural în poezie, acesta include şi omul din popor, văzut ca o existenţă reală, surprinsă într-un cadru specific, de viaţă ţărănească. În poeziile lui, Alecsandri redă viaţa celor ce făceau parte din acelaşi neam cu el, odată cu frământările, nevoile, durerile şi aspiraţiile sale, fapt care exprimă naivitatea, simplitatea şi candoarea sufletului popular, dar şi forţa sa creatoare.

Alecsandri şi-a ales, ca model pentru poezia sa populară, *doina*. *Doinele lui Alecsandri* nu sunt numai cântece de jale, cântece de lume, ci şi poezii în care predomină anumite motive populare, consemnând credinţe şi fiinţe fantastice din viaţa haiducească, cât şi legende fantastice şi istorice.

Întâiul volum de poezii al lui Vasile Alecsandri a apărut la Paris în anul 1853, sub titlul *Doine şi lăcrămioare*, conţinând poezii din deceniul 1842-1852. O dată cu *Doine şi lăcrămioare* apar la Iaşi, în perioada 1852-1853, cele două volume de *Poezii populare.*

În ciclul *Lăcrămioare,* marcat de tragicul episod de iubire dintre Alecsandri şi Elena Negri, poetul depăşeşte atitudinea faţă de femeie şi faţă de iubire, cât şi mijloacele de expresie, adică tot ce dăduse poezia erotică anterioară prin Văcăreşti, Conachi, Asachi, şi chiar prin Grigore Alexandrescu. Alecsandri a deschis calea unei *democratizări a literaturii*, nu numai prin conţinutul, preocupările şi prin modalităţile de expresie, cât şi prin crearea unor posibilităţi de recepţie a poeziei, în cercuri mai largi decât până atunci.

În poeziile *8 martie, De crezi în poezie, O noapte la ţară, Cântec de fericire, Veneţia,* Alecsandri renunţă la discursivitate, oftaturi, exagerări şi melodramatism. Acesta izbuteşte să evoce, în mod autentic şi emoţional, fiorul iubirii, adăugând o notă personală propriului text. Pentru el, sentimentele au o semnificaţie mai înaltă, dragostea nu este voluptate senzuală, ci un element pozitiv al vieţii spirituale, care îl înnobilează pe om şi îi conferă virtuţi creatoare.

Poeziile din volumul *Lăcrămioare* nu se referă numai la o formă de progres în raport cu antecesorii, fapt evident în arta scriitorului. Fiecare bucată de text îşi însuşeşte o construcţie sigură, precisă, astfel că nu sugerează impresia de spontaneitate a *Doinelor,* ci pune în lumină căutarea unui echilibru, a adecvării expresiei la conţinut, a obţinerii corectitudinii ritmice. Alecsandri se dovedeşte a fi un ingenios experimentator de forme prozaice, care reuşeşte să valorifice asociaţii de cuvinte, repetiţii sau inversiuni.

Erotica n-a ocupat un loc însemnat în ansamblul poeziei lui Alecsandri. Poezii referenţiale, pe această temă, sunt: *Pe un album, Floarea oceanului*, cât şi finalul textului poetic *Întoarcerea în ţară*, în care autorul se adresează amintirii iubitei şi rămâne necontenit credincios acelei concepţii de dragoste, care călăuzeşte şi înalţă.

După episodul iubirii împărtășite pentru Elena Negri, Alecsandri se dedică luptelor patriotice (*Unirea*), având ca centru de interes Revoluţia de la 1848 sau recunoașterea dublei alegeri a lui Cuza.

Răsunetul luptelor devine dominant în creaţia sa lirică, în ciclurile *Suvenire şi Mărgăritare*, dar aici nu încadrăm numai poeziile pe temă patriotică şi socială, cât şi alte creații poetice, cu tematică variată. Astfel, în două cicluri se regăsesc note sumbre ale lamentaţiei romantice: *Pe malul mării* (1846). Remarcăm şi o serie de poezii de factură romantică, în care apar note exotice, și care se fac remarcate prin conţinutul lor de călătorie: *Bosforul, O noapte la Alhambra, Sequidilla, Dor de călătorie, Dorul de mare.* Toate acestea sunt totuşi secundare în *Mărgăritărele.* Dominantă rămâne lirica patriotică şi cea cetăţenească, iar valori precum omenia, libertatea, patria, poporul, sunt cele care influențează sensibilitatea şi gândirea poetului. În lupta pentru Unire, Alecsandri, cutremurat de imaginea realităţii dezolante a ruinelor pe care le văzuse pe câmpul de luptă din Crimeea, evocă aceste imagini prin culoare şi dramatism, așezând în finalul poeziei, gingaşa imagine a mărgăritei, ce înfloreşte printre sfărâmăturile unei pietre de mormânt.

După înfăptuirea Unirii se retrage din viaţa politică, blamând lumea politicienilor de la oraşe. Acesta nu-și trădează idealurile tinereţii, astfel că punctul de sprijin se află în continuare în popor, adică în ţărănime. Poetul se retrage la Mirceşti, hotărâre ce nu presupune izolarea în mijlocul naturii, ci în mijlocul țăranilor. Structura clasică, înclinaţia către viaţa de la ţară, în tihna Mirceştilor, îl orientează pe Alecsandri către poezia impersonală, de reflectare obiectivă a lumii exterioare. Începând cu 15 mai 1868 şi până la 1 septembrie 1874, poetul va scrie şapte suite de *Pasteluri,* care impresionează atât prin conţinutul şi prin realizarea lor formală, cât şi prin locul pe care-1 ocupă, în dezvoltarea poeziei româneşti.

Alecsandri evocă în *Pasteluri,* în mod deliberat, natura aşa-zisă *domestică,* ceea ce constituie cadrul cel mai obişnuit al vieţii ţăranului: ogoarele, lanurile, lunca de la marginea satului, anotimpurile cu muncile lor. Valoarea intrinsecă a acestor poezii provine din faptul că în ele nu este elogiată natura, ca refugiu al unui învins social, cum se întâmpla la romantici, ci înălţarea imnului adresat adevăratei ţări, ţăranului român, satului, naturii, acolo unde regăsim munca, rodnicia sau robusteţea. Totul este pozitiv, frumos şi cu adevărat nobil în această ţară şi la acest popor, în contrast cu lumea parazitară, pe care poetul o vedea exclusiv la oraşe. Înclinația către natură a lui Alecsandri, o adevărată obârșie sau o adevărata țară, a contribuit la întărirea şi îmbogăţirea rădăcinilor artei, ca protest contra artificialităţii şi convenţialului în artă.

Din acest motiv, *Pastelurile* capătă caracterul unor ode închinate sănătăţii morale, muncii de la ţară, fiind caracterizate, în general, printr-o notă luminoasă, pozitivă.

În faţa naturii scriitorul deschide ochii, ciuleşte urechile se aşează, involuntar, la pândă. Fibra lui nervoasă înregistrează nemijlocit şi proaspăt spectacolul lumii sensibile, a cărui axialitate se desfășoară de la stânga la dreapta, în plan orizontal. Ceea ce putem deduce din *Pasteluri* este cu adevărat sentimentul că natura preexistă omului, că are o realitate obiectivă independentă, că-1 integrează ritmurilor ei vitale, dar şi că înfăţişările şi dimensiunile ei rămân intacte, indiferent de percepția privitorului. Omul îşi cunoaște locul său pe o treaptă a firii, cu rol de component al marelui mecanism cosmic, astfel încât prezenţa sa este modestă şi netulburătoare. Pare că sentimentele lui Alecsandri sunt guvernate de anotimpuri, intemperii şi peisaje.

În *Pasteluri,* Alecsandri n-are nimic din febrilitatea romantică, nu există nicio continuă mistuire a sufletului, nici o aspiraţie către o floare albastră inaccesibilă, nicio presimţire

tulbure, de dezastre şi de nenorociri. Asistăm deci la o imanenţă a naturii, descoperită de scriitor la temelia existenţei şi descrisă cu aceeaşi simplitate cu care ar zugrăvi o piatră, un copac sau chiar un nor. Iubirea aceasta e una dintre formele pe care le adoptă dinamismul irezistibil al vieţii, o manifestare compatibilă cu ordinea universală, bazată pe echilibu şi pe armonie. Trăirea pe care o implică este moderată, lipsită şi de furia brutală a instinctului, şi de rafinamentele sterile ale lucidităţii. Important este că, în general, lectura versurilor obligă la recitare, dovadă că muzica îşi impune propria ei lege. Melodia poeziei se adaptează concepţiei care stă la baza *Pastelurilor.*

Pastelurile reprezintă expresia indiscutabilă a unei bogate experienţe şi a unei stime vădite asupra vieţii poporului, a unui patriotism fără echivoc şi a unei reale materializări artistice. Poeziile care le alcătuiesc sunt grupate în ordinea naturală a succesiunii anotimpurilor, urmărind diferitele lor faze şi aspecte: ziua, noaptea, dimineaţa, în mijlocul satului, la horă sau pe prispa caselor, la muncile câmpului, în singurătatea luncii.

BIBLIOGRAPHY

Opera poetică

Alecsandri, Vasile *Opera poetică*, Editura Cartier, Editia a II-a, 2004

Studii critice

Călinescu, G., *Vasile Alecsandri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1992

Duică, Bogdan G, *Vasile Alecsandri – povestea unei vieţi*, Academia Română, Cultura naţională, Bucureşti, 1926

Ghiţulesu, Mircea, *Alecsandri şi dublul său*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983

Lovinescu, E., *Titu Maiorescu şi contemporanii lui*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974

Marcu, Alexandru, *Vasile Alecsandri şi Italia*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1927

Morariu Leca, *Pe marginea cărţilor: Alecsandri*, Institutul de Arte grafice şi editura Glasul Bucovinei, Cernăuţi, 1932

Negoiţescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991

Nicolescu, C., G., *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1965

Papastate, C.,D., *Vasile Alecsandri şi Elena Negri*, Editura *Tiparul românesc*, Bucureşti, 1945

Petraşcu, N., *Vasile Alecsandri – studiu critic*, Bucureşti, 1894

Piru, Al., *Istoria literaturii române*, Editura *Grai şi Suflet*, Bucureşti, 1994

Platon, Maria, *Vasile Alecsandri, Poeţii Felibri şi Cântecul gintei latine*, Editura Junimea, Iaşi, 1980

Pogoneanu-Rădulescu, Elena, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Editura *Scrisul Românesc*, Craiova, 1940

Raşcu, M., I., *Eminescu şi Alecsandri*, Editura Bucureşti, Bucureşti, 1936

Rotund, Nicolae, *Incursiuni critice*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1997

Sanielevici, H., *Cercetări critice şi filozofice*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Scrisori către Vasile Alecsandri, ediţie îngrijită de Marta Anineanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Simion, Eugen, *Dimineaţa poeţilor*, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, 1980

Vitcu, Dumitru, *Diplomaţii Unirii*, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1979

Zotta, Sever, *La centenarul lui Vasile Alecsandri*, Editura Muzeului Municipal Iaşi, Iaşi, 1921

* This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

THE POPULAR CREATION: MELANCHOLY ROMANIAN FOLK-SONGS, DESCRIPTIVE POEMS, THE GREAT NATIONAL EVENTS IN ALECSANDRI'S POEMS

Oana Bădăluță
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Alecsandri fully understood the level of the Romanian poetry from 1840, as well as its future requirements of development. When coming back to the country, he analyses, like a real strategist, the situation of the Romanian literature. If we explain the element of discontinuity in relation to the literature of romantic influence, we do not necessarily have to understand that the poet did not answer to the imperatives of this kind. Alecsandri could not continue, however, the older neoclassical tradition, which, somehow, had been compromised, at the same time with the assault of the more organised preromanticism and of the romanticism. This reserve, manifested towards the possibilities of development of the poetry, written after the literary recipes of the epoch, as well as the specific requirement to achieve a patriotic literature, involved, capable of facilitating the mass dissemination of the national ideas and feelings, all these make him to find a new perspective to the poetry. This is exactly what was called ‹‹the great discovery of the popular creation.››
The remarkable osmosis that Alecsandri will achieve between the popular creative values and those of the cultivated literature is, in the first place, due to the '48 militant's desire to answer the commands of his epoch. Unlike his predecessors, Alecsandri appreciated the Romanian folklore not only as a historical, ethnological, psychological, moral, archaeological and a propagandistic argument, but also as a veritable work of art, able to become the most fruitful source for the refreshment of the cultivated literature, in this way contributing, decisively, to the creation and the development of our modern poetry.
Alecsandri proved, uniquely, the validity of his convinctions, directing all his creation to the new defined route, to show that only in this way, some really original and valuable literature could be written, indeed. The poet gathered and improved the most beautiful popular poems, ballads, legends and patriotic poems, to present them to the reader and to convince us that he had a major creative contribution.

Keywords: poem, folklore, modernism, national, contribution, melancholy Romanian folk-songs, legends, descriptive poems, events.

Literatura este chemată să pregătească spiritele. De aceea, sub impulsul acestei nevoi imediate, se scrie mai puţin pentru posteritate, cât pentru cei din prezent. Ion Heliade Rădulescu recomandă, în 1837, drept cod de conduită şi de acţiune, scrisul, realizat după posibilități.

Alecsandri a înţeles pe deplin stadiul poeziei româneşti de la 1840, precum şi necesităţile ei viitoare de dezvoltare. Întors de la studii din Franţa, acesta şi-a continuat unele preocupări poetice începute la Paris, având drept model poezia neoanacreontică (Dorat, Parny, Metastasio), creaţia lui Lamartine şi Hugo. Influenţa lamartiniană este foarte puternică. De altfel, una din cele trei compuneri publicate în revista bilingvă a lui Gh. Asachi (*Le glaneur moldo-valaque*) este dedicată *Par un jeune Moldave, a Mosieur de Lamartine*. Asemeni unui strateg, Alecsandri analizează, la revenirea sa în ţară, situaţia literaturii noastre. Atent, în mai mică măsură, la dramele interioare, la tumultul și nimicnicia acestei lumi, Alecsandri, fără a-l respinge însă, se va detaşa de romantism. La aceasta s-ar adăuga faptul că scriitorul privea poezia de sorginte romantică a acelor ani şi din punct de vedere al originalităţii ei.

Explicând elementul de discontinuitate adus de Alecsandri în raport cu literatura de influenţă romantică, nu trebuie să înţelegem că acesta nu a răspuns anumitor imperative de acest fel. Alecsandri nu putea continua însă nici tradiţia mai veche, neoclasică, care într-un fel fusese compromisă, odată cu asaltul mai organizat al preromantismului şi al romantismului. Această rezervă, manifestată faţă de posibilităţile de dezvoltare a poeziei, scrisă după reţetele literare ale epocii, precum şi cerinţa expresă de a realiza o literatură patriotică, angajată, capabilă să înlesnească răspândirea în masă a ideilor şi a sentimentelor naţionale, îl determină pe Alecsandri să găsească o nouă perspectivă poeziei. Este ceea ce s-a numit *marea decoperire a creaţiei populare.*

Fericita osmoză pe care o va realiza Alecsandri între valorile creaţiei populare şi ale literaturii culte se datorează, în primul rând, dorinţei militantului paşoptist de a răspunde la comandamentele epocii. Spre deosebire de predecesori, Alecsandri aprecia folclorul nu doar ca document istoric, etnologic, psihologic, moral, arheologic, ca argument propagandistic, ci şi ca o veritabilă operă de artă, în măsură să devină sursa cea mai fructuoasă pentru împrospătarea literaturii culte, contribuind hotărâtor la crearea şi dezvoltarea poeziei noastre moderne.

Încadrându-se în programul *Daciei Literare,* de promovare a unei literaturi originale, care să oglindescă realităţile autohtone şi care să se adreseze poporului, demersul de înnoire a liricii în continut şi expresie, iniţiat de Alecsandri, răspunde integral celor mai stringente nevoi ale momentului, anticipând totodată unele din principalele obiective pe care generaţia paşoptistă le va înscrie în programul ei de acţiune.

Alecsandri a demonstrat, într-un mod unic, valabilitatea convingerilor sale, orientându-şi întreaga creaţie pe noul făgaş delimitat, pentru a dovedi că numai în acest fel, se poate scrie o literatură cu adevărat originală şi valoroasă. Poetul a cules şi *a îndreptat* cele mai frumoase poezii *poporale* şi balade, pentru a le prezenta publicului – este destul să comparăm piesele adunate, cu *Poeziile populare,* culese de G. Dem. Teodorescu şi publicate în 1885, pentru a ne convinge de faptul că Alecsandri a avut o contribuţie creatoare. Floarea cântecelor bătrâneşti, *Miorita, Meşterul Manole, Toma Alimoş, Mihu Copilul,* rămân aproape de *forma clasică.*

Poeziile date la iveală de Alecsandri s-au bucurat de succes, traducându-se, în scurt timp, şi în alte limbi: în 1853 şi 1855 în franceză, în 1856 în engleză şi germană. În acest fel, *Poeziile poporale* marchează o dată importantă în istoria valorificării patrimoniului folcloric, în cunoaşterea lui în ţară şi în afara ei, străinătatea fiind în măsură, în acest fel, să cunoască mai bine destinul oamenilor din spaţiul carpato-dunărean, care năzuiau la libertate şi la independenţă.

Doinele: Volumul din 1853 a fost reeditat în 1863 la Iaşi, în tipografia lui Bermann Bileski, iar într-o variantă îmbogătită, a rezultat noul ciclu *Mărgăritărele*. Ultima reeditare făcută de scriitor o putem regăsi în ediţia *Opere complete*, din 1875. Totodată, anul 1842, prin comparaţie cu anul publicării în volum, demonstrează începuturile eforturilor de a crea o poezie modernă.

Alecsandri reuşeşte să îmbine cu subtilitate două sentimente preţioase: dorul de libertate (*Doina cea desmierdătoare*), considerată o comoară a omului din popor („cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce am auzit eu pe lume" — *O plimbare la munți*).

Tema evocării trecutului istoric naţional, alături de imnurile aduse haiduciei, constituie una dintre direcţiile de bază ale acestui ciclu. În *Doine* regăsim aproape toate orientările creaţiei de mai târziu a poetului, remarcă ce întăreşte observaţia conform căreia, inspiraţia bardului s-a împrospătat adesea la marele izvor popular.

Deşi se impune prin structura sa clasică, Alecsandri nu este străin de influenţele romantice. *Doinele* cuprind elemente de straniu, credinţe, superstiţii, aspecte sumbre, prezentate

de altfel şi în poezia populară, dar, aşa cum se întamplă şi în folclor, acestea sunt tratate fie cu umor, fie în cele din urmă devin *luminate,* prin dispariţia sau atenuarea miraculosului de nuanţă obscură.

Se poate susţine cu vehemenţă faptul că, prin intermediul operei pe care Alecsandri, perdecesor şi maestru, a dat-o poporului său, începe o epocă modernă a literaturii române.

Odată cu *Legendele,* Alecsandri îşi consolidează înalta consideraţie publică de poet naţional, aşa cum demonstrează George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „de scriitor, la care inspiratia naţională este, pentru întâia dată, hotărâtoare şi complexă, creaţia fiindu-i programatic orientată în acest sens."

Legendele lui Alecsandri, confirmând posibilităţile sale creatoare şi gradul de maturitate artistică, reuşesc să încetăţenească acest gen în literatura romană.

În epocă, specia mai fusese cultivată de Asachi, Negruzzi, Bolintineanu şi de însuşi Alecsandri. Astfel, ciclul *Mărgăritărelelor* (1852-1862) se încheie – această amplasare simbolică ne aminteste şi de locul ultim acordat în ciclul *Doinelor,* poemului *Mărioara Florioara*.

Merită arătat faptul că legătura dintre legenda din *Mărgăritărele* şi legendele din ciclurile *Legende* şi *Legende nouă* se face direct prin ciclul de *Pasteluri*. Alecsandri evoluează după poezia *Bărăganul,* spre legendele în care fantasticul popular impune o utilizare mult mai amplă.

În *Dumbrava-Roşie* şi *Dan,căpitan de plai*, folclorul şi istoria, mitologicul şi realul, faptul atestat documentar şi cel păstrat din bătrâni, se înlănţuie în permanenţă într-o textură originală, încărcată cu mari valenţe poetice. Având ca sursă de inspiraţie cronicile poloneze şi scrierile cronicarului Ion Neculce, *Dumbrava-Roşie* reprezintă o frescă istorică din vremea lui Ştefan cel Mare, cu accente în *lumea mai veche a istoriei netrecute în Letopiseţi.*

Pastelurile, această carte a anotimpurilor, cuprinde o galerie cu tablouri de iarnă, de primăvară, de vară şi de toamnă, cu zăpadă şi soare, ploaie şi viscol, într-o cromatică simplă, dar deosebit de sugestivă. Albul şi argintiul sunt culori predominante la Alecsandri, cu precădere iarna exprimând liniştea, calmul, împăcarea, ideea de împlinire şi de echilibru, însuşi spiritul uman şi spaţiul geografic al ţării. În lucrarea *Efigiile naturii*, la care am făcut referire, autorii propun, pe această filieră a culorilor, o apropiere între Alecsandri şi Vasile Voiculescu (la Alecsandri: *ai ţării umeri dalbi, tot e alb, se văd satele perdute sub clăbucii albi de fum;* la Voiculescu: *iarna, albă fiară, sate-abea se-ngăimă, alba iarnă dunăreană, ţara fără de prihană, în omăt, ca într-un vis*).

Elementul coloristic din *Pasteluri* este redus adesea la confruntarea alb-negru. Albul reprezintă uneori, cum se întâmplă în creaţiile populare, lumea reală, iar negrul, pe cea a fantasmelor: „Iată pajuri năzdrăvane care vin din neagră lume,/aducând pe lumea albă Feţi Frumoşi cu falnic nume." Şi tot ca în basme şi în balade, albul simbolizează forţele binelui, iar răul e întruchipat de negru. George Călinescu dezvăluie contrastul dintre bogăţia materiei şi simplitatea elementelor coloristice din *Pasteluri:* „În afară de cer, care e *albastru*, şi de câmp, care este *verde*, s-ar putea afirma că în *Pasteluri* realitatea vizuală este *albă* sau *neagră,* şi numai rareori *aurie*. Să nu uităm, însă, câte accepţii şi nuanţe pot cuprinde aceste *universale* şi aplatizate culori." Referindu-se la un studiu despre simbolurile artei populare, Alexandru Dima subliniază posibilităţile de interpretare ale acestor culori: „albul e semnul cunoscut al nevinovăţiei, culoarea rochiei de mireasă, sau al lebedei, ca sol al sufletului. Negrul e dimpotrivă simbolul vinei şi al răului. Albastrul, culoarea cerului care se boltește şi leagă elementele pământului, e semnul legăturilor permanente şi al credinţei."

Iarna lui Alecsandri cuprinde întreg universul care se află în nemişcare, în *neclintire,* astfel încât pe zăpadă nu se zărește niciun pas, iar în atmosferă nu se aude nicio bătaie de aripi,

nici un zbor. (*Miezul iernii*) Stelele înghețate, cerul oţelit, zăpada cristalină, întinsă peste codri şi cămpii, creează o atmosferă asemănătoare cu aceea pe care o vom regăsi la Adrian Maniu (*cu stele-ncărcati/licărind lumina/brazi împovărati*), la George Bacovia (*copacii rari şi ninşi par de cristal*), la Miron Radu Paraschivescu (*atât alb, atâta dăruire/ca un ecou din nemărginire*).

Spectacolul naturii devine şi mai fascinant, atunci când se proiectează în decorul de iarnă filmul unor întâmplări demult uitate: „Iarna însăşi oferă acestui mediteranean, îndrăgostit de soare şi azur, agremente de tot felul." (Şerban Cioculescu) În *Serile la Mirceşti*, poetul ne introduce în atmosferă, propunându-ne să-l însotim într-o călătorie miraculoasă, în care ninsoarea nu conteneşte, iar prin negrul întuneric se pot zări: *mări necunoscute, splendide oraşuri şi lacuri de smarald, cete de sălbatici şi zâne, care se scaldă în faptul zilei*. Acest procedeu al amintirii şi al visului este propriu viziunii culte, stare nostalgică pe care o descoperim și în textul poetic *La gura sobei.* Invitatiei la reverie și fantasme îi va răspunde adesea și Eminescu: „Cu perdelele lăsate,/Șed la masa mea de brad,/Focul pâlpâie în sobă,/Iară eu pe gânduri cad." (*Singurătate*) Versurile sunt foarte apropiate de cele ale lui Alecsandri: „Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse:/În sobă arde focul, tovarăş mângaios,/Şi cadrele-aurite ce de păreti sunt prinse,/sub palida lumină apar misterios." (*Serile la Mirceşti*)

De altfel, *Serile la Mirceşti* şi *La gura sobei* inaugurează poezia interiorului. „Pentru întâia oară - scrie George Călinescu - se cântă la noi intimitatea, recluziunea poetului, meditația la masa de scris, fantasmele desprinzându-se din fumul ţigării." Poate din aceste *Pasteluri* ale lui Alecsandri s-a dezvoltat *Pastelul nostalgic* al lui Perpessicius, sau unele poezii ale lui Ion Pillat (*Cămara de fructe, Interior*), Adrian Maniu (*Natură moartă*), Ion Vinea (*Nocturnă*), A.E. Baconsky (*Natură moartă*), Al. Andriţoiu (*Cu iarna*). Descoperim acum una dintre cele mai moderne trăsături ale scrisului lui Alecsandri, o alta o întâlnim în secvenţele *Primăverii*, care redau imagini ale ieşirii din hibernare, de redeşteptare la viată a întregii naturi, de explozie vegetală. Nu întâmplător, în acest ciclu, Alecsandri vorbeşte de *cocostârcul tainic, în lume călător*, de câmpia care *scoate aburi,* de lumina care *e mai caldă şi-n inimă pătrunde,* de miile de broaşte, ce *în lung horăcăiesc/holbând ochii cu ţintire la luceăfarul ceresc, de dediţeii şi viorelele, de brebeneii şi toporaşii ce răzbat prin frunzi uscate şi s-arată drăgălaşi*, de *Tunet,* de *Florii:* „Vin Floriile cu soare/Şi soarele cu florii", de mistica Învierii (în poezia *Paştele*). Regenerarea naturii este un adevărat imn de glorie: „O! Minune, farmec dulce! O! putere creatoare!/ În oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare,/Şi-un nou glas de armonie completează imnul sfânt/Ce se-naltă către ceruri de veselul pământ." (*Lunca din Mirceşti*) Bucuria redeşteptării şi a reînceputului de ciclu o regăsim la Pilat, la Voiculescu: „E primăvară până-n slăvi…Şi grele/De seva cerului tâşnită-n nori/Azurul înfrunzeşte rândunele/Şi zările dau muguri de cocori" (*Toiul primăverii),* şi la Blaga: „Grav, miracolul ne miră/Cum începe, cum se face." (*Înviere*)

Tabloul verii propus de Alecsandri are reminiscente din cel al iernii. Deşi are loc strângerea recoltei, activitățile la câmp sunt intense, natura întreagă freamătă de viată, impresia generală fiind aceeaşi - de linişte deplină. Vedem mişcarea, dar nu auzim ecoul ei, aceasta şi datorită aspectului coloristic, care domină *Pastelurile*: „Aerul e-n neclintire, el devine arzător." (*Secerişul*) sau „Iarba coaptă străluceşte, ea se clatină la vânt/Ş-a ei umbră lin se mişcă, în dungi negre pe pământ." (*Cositul)* Aceeaşi senzație o trăim, citind unele *Pasteluri* ale lui Lucian Blaga: „În soare spicele îşi ţin grăuntele,/ca nişte prunci ce sug,/Iar timpul îşi întinde leneş clipele,/şi ațipește între flori de mac." (*Vara*) Priveliştile secetei: „Pustietatea goală sub arsiţa de soare/În patru părti a lumei se-ntinde-ngrozitoare" (*Bărăganul*) vor atrage, mai târziu, inspiratia lui Șt. O.

Iosif (*Pasteluri*), forța creatoare a lui V. Eftimiu: „Trosnesc icoanele şi sfintii crapă” (*Seceta*) şi a Otiliei Cazimir (*Iulie*).

Toamna, anotimpul cel mai cântat în poezia românească, este prezent la Alecsandri într-un singur pastel, *Sfârşit de toamnă*. Imaginile se constituie prin contrast cu frumuseţile şi bogătiile verii sau prin comparaţie cu sufletul omenesc: „Vesela verde câmpie acu-i tristă, veştezită,/Lunca, bătută de brumă, acum pare ruginită;/Frunzele-i cad, zbor în aer, şi de crengi se dezlipesc,/Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc”, fie prin înşiruirea fenomenelor prevestitoare de vremuri mai aspre: „Ziua scade: iarna vine, vine pe crivăţ călare!/Vântul şuieră prin hornuri, răspândind înfiorare./Boii rag, caii rânchează, câinii latră la un loc,/Omul, trist, cade pe gânduri şi se apropie de foc.”

Acordul între elementul descriptiv şi starea sufletească, din care nu lipsesc unele note de tristete, de melancolie, este prezent şi la alti poeti, ca de pildă la Ion Pillat: „-Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată-/În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată/Lovind în amintire ca pasărea-n agud” (*În vie*), la O. Goga: „Din geana lui abia o rază/Îmi mai alunecă pe frunte/Şi tremurând, îmi luminează/Argintul firelor cărunt.” (*Coboară toamna*)

După cum am remarcat, poetul realizează numeroase imagini proprii poeziei culte, cum ar fi cele din versuile care sugerează rotirea eternă a anotimpurilor, senzualismul feeric, miracolul vegetal şi acvatic, osmoza organică cu natura. Pentru obţinerea unor asemenea efecte, Alecsandri apelează la asociaţii remarcabile de cuvinte, armonii imitative, comparatii şi epitete, precum: *Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios; Caii scutură prin aer sunătoarele lor salbe; Ziua ninge, noaptea ninge, dimineata ninge iară.*

Versurile finale ale celor mai multe *Pasteluri* cuprind o imagine poetică ce sugerează gingăşie şi delicatețe: „Macul singur, roş la față, doarme dus pe ceea lume!” (*Concertul în luncă*); „Iată-o gingaşă mlădiţă cu şirag de mărtişori../Tu o rupi?...Ea te stropeşte cu fulgi albi răcoritori.” (*Sania*); „Ce să fie?...Cuib de feară?...,/O! Minune! zice el,/Şi, zâmbind, se pleacă iute de culege…un cercel!” (*Cositul*)

Renunțând la diminutive, la rime facile şi invariabile, Alecsandri creează imagini de mare fineţe, şlefuite cu migală, preciziunea detaliului fiind copleşitoare.

George Călinescu observă că Alecsandri a intuit parnasianismul, „mergând instinctiv în sensul contimporanilor săi, Gautier şi Menard.” Se citează adeseori, spre exemplificare, *Mandarinul,* care introduce în poezia noastră exotismul orientului îndepărtat: „Mandarinu-n haine scumpe de mătăsa vişinie,/Cu frumoase flori de aur şi cu nasturi de opal./Peste coada-i de păr negru poartă-o vânătă chitie,/Care-n vârf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal.”

Mentalitatea populară este prezentă şi în ciclul *Legendelor,* în valoarea de simbol a eroilor, în imaginile desprinse din lumea satului, în vioiciunea şi prospetimea limbajului, în construirea unor situaţii sau scene. Remarcăm, pentru început, caracterul esopic al *Legendelor.* Eroii lui Alecsandri vorbesc adesea în pilde, folosind expresii şi imagini populare. Statu-Palmă-Barbă-Cot, din *Vântul de la miazăzi,* nu se sfieşte să reunoască, *în limba bătrânească*: „Cine-a fi nebun ca mine,/Tot ca mine să pățească!.” În *Dumbrava-Roşie*, în tabăra duşmanilor: „Ş-un glas din umbra neagră la toți strigă de-a rândul:/Orbi!Orbi! la masa morţii voi vă mâncați comândul!” Ursan e resplătit de însuşi Ştefan cel Mare, care îi spune: „Ursane, frate!să-ți faci ochirea roată./Şi cât îi vedea zare, a ta sa fie toată!”

Alecsandri reuşeşte să dea noi sensuri poetice cuvintelor din matca eternă a limbii noastre, realizând construcţii moderne într-un ecou al culturii, specific rafinamentului său artistic: „Un cârd pletos de zimbrii în codrii de arini”; „Şi moartea-şi găti coasa în acea zi fatală, Şi umbra scânteiază de-ai ochilor mânie”; „E-n floare când se simte călare pe Sargan”; „Măreţ în

a sa umbră, un timp întreg dispare"; „Gonise vântul nopţii, furtunele cereşti"; „Prin crengile frunzoase trec umbre suspinând" (*Dumbrava-Roşie*); „E un moment de pace în care, neoprit/Se perde doru-n umbra amurgului mâhnit"; „Zăreşte la lumină doi crini ieşiti în undă/Doi pui în neastimpăr de lebădă rotundă"; „Alb am trăit un secul pe plaiul stramoşesc/Şi vreau cu faţa albă senin să mă sfârşesc." (*Dan, căpitan de plai*)

Grandilocvenţa substituie adesea caracterizările concrete. Alecsandri reuşeşte surprinderea amănuntelor de fundal, în zugrăvirea unor scene de masă, cum ar fi fuga în munţi a populaţiei la intrarea în ţară a năvălitorilor, pregătirile ce au loc în taberele militare, prezentarea marii confruntări, care conferă poemului ritm şi culoare. Episodul strângerii oastei române redă cu exactitate atmosfera epocii, aducând ceva din mireasma patriarhală. Cu nimic mai prejos ne apar scenele de bătălie, în care ochiul artistului priveşte, alternativ, cele două puncte de comandă şi teatrul de operaţiuni.

Întâiul volum de poezii al lui Vasile Alecsandri a apărut la Paris, în 1853, sub titlul *Doine şi lăcrămioare*, şi conţine poezii din deceniul 1842-1852. Poetul a publicat întâi în *Albina Românească* a lui Asachi, în *Calendarul pentru poporul român,* începând din 1843, în *Propăşirea* (1844) , în *Album ştiintific şi literar*, şi *Bucovina*, în 1847, poezii din ciclurile *Doine* şi *Suvenire*. Se adaugă, pentru aceleaşi cicluri, *Foaie pentru minte, inimă şi litaratură* şi *Zimbrul*, până în 1852. Ciclul *Lăcrămioare,* cu două exceptii, poeziile *Lăcrămioare* şi *Canţoneta napolitană*, apare în întregime, pentru prima oară în volum.

Odată cu *Doine şi lăcrămioare*, apar la Iaşi, în 1852-1853, cele două volume de *Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrîneşti), adunate şi indreptate de Vasile Alecsandri*, începând din 1844, şi publicate abia în 1848 (numai *Păunaşul codrilor* apare în *Almanah de învătătură şi petrecere*, Iaşi 1849, sau *Codreanul,* în *Bucovina,* altele zece, apărute tot în *Bucovina*, 1850, una în *Zimbrul*, 1851, şi restul în volum).

Rezultă că, părăsind exerciţiile de versificare franţuzeşti, Alecsandri şi-a ales ca model pentru poezia sa populară, doina, definită de el drept: *cea mai vie expresie a sufletului românesc,* în ceea ce priveşte *simţirile sale de durere, de iubire şi de dor,* fiind*, pentru cine o înţelege, plângerea duioasă a patriei noastre, după gloria sa trecută!* Definiţia o va repeta şi când va publica o doină populară din Moldova: *Doină, doină, cîntic dulce!...:* „*Doinele* sunt cântice de iubire, de jale şi de dor, plângeri duioase a inimii românului, în toate împregiurările vieţii sale." *Doinele* lui Alecsandri nu sunt însă numai cântece de jale, cântece de lume, în genere, ci şi poezii pe motive populare, consemnând credinţe, fiinţe fantastice, scene din viaţa haiducească, legende fantastice şi istorice. Alte alegorii, cu substrat politic, le-a grupat Alecsandri în ciclul *Suvenire,* un fel de *memento* al împrejurărilor pe care poetul le-a parcurs, înainte şi după Revoluţia de la 1848.

Poezia lui Alecsandri, *una din odele lui cele mai frumoase*, după Nicolae Iorga, este reprodusă în limba română şi, în traducere în proză, în limba franceză, în volumul al III-lea din *La Roumanie* (Paris, 1844), a lui I.A. Vaillant, cu menţiunea că versurile: „nu fac mai puţină onoare lui Alecsandri, decât cetăţenilor săi."

Iubindu-şi cu sinceritate şi dor ţara, poetul nu pleca niciodată în străinătate fără a fi însoţit de un sentiment de tristeţe. Vedem acest lucru din *Adio Moldovei*, poezie publicată în 1849, datând din 1848, care a fost scrisă cel mai probabil în 1846, în drum spre Constantinopole.

Alecsandri şi-a făcut repede cunoscute *Doinele* sale nu numai în ţară, ci şi în străinătate, fiindcă la 1 ianuarie 1848, într-un moment când nu erau încă traduse în limba franceză: „reînvie poeziile populare cu un rar succes şi cu o mare originalitate."

Reputaţia lui Alecsandri a crescut considerabil în urma publicării celor două volume de balade populare, şi cum contemporanii nu puneau în discuţie problema autenticităţii lor, înţelegând prin culegător poporul, meritul poetului original ar fi fost neglijat sau chiar contestat, cum s-a şi întâmplat mai târziu, dacă acesta n-ar fi răspuns cu un ciclu propriu, relevat public abia în 1853, odată cu apariţia pariziană, la imprimeria *De Soye et Bouchet*. Acesta era vestit datorită unei singure poezii publicate în *Bucovina*, în 1847, intitulată chiar *Lăcrămioare*. *Lăcrămioarele* sunt nişte lamentaţii, elegii gingaşe ca nişte *lacrimi de îngeri, flori pure ca albul mărgăritarelor,* diminutivate de Alecsandri în *mărgăritarele*: „Românii de peste Milcov – va explica el – numesc *mărgăritărele* albele fiici ale primăverii, care în Moldova poartă numele de *lăcrămioare*. Ideea lirică este că aceste flori primăvăratece sunt, ca şi viata omului, repede trecătoare."

Poezia lui Alecsandri nu are numai o valoare istorică, este o poezie modernă, apreciată la mijlocul secolului trecut, preţuită şi cultivată şi azi, surprinzător de actuală uneori. Alecsandri era, indiscutabil în 1853, cel mai popular şi reputat poet român în ţară şi peste hotare. Nu există însă, la această dată, nicio personalitate critică şi, afară de încurajările lui Kogălniceanu şi ale altor câtorva prieteni, poetul nu se bucură multă vreme de o analiză a operei sale, trebuind să-şi rămână singur judecător şi călăuză. Îşi reia astfel activitatea cu multă însufleţire, în 1855, la revista *România literară*, cât şi după încetarea acesteia, la *Revista română* a lui Alexandru Odobescu (1861-1862).

Poeziile din ciclul *Mărgăritarele,* scrise în perioada premergătoare Unirii Principatelor şi a domniei lui Alexandru Ioan Cuza, se deschid cu *Deşteptarea României,* marşul mişcării revoluţionare din Moldova de la 1848, publicat într-o foaie volantă la Braşov sau la Cernăuţi, marşul Moldovei, după cum *Un răsunet* al lui Andrei Mureşanu e marşul Transilvaniei, iar *Marşul libertăţii* lui I. Catina, este marşul Ţării Româneşti. Se recunoaşte imboldul dat românilor, din *Protestaţie în numele Moldovei, a omenirii şi a lui Dumnezeu*, tipărită tot atunci, îndemnul vibrant la unire a fraţilor de peste Carpaţi şi Milcov, hotărârea de a învinge sau de a muri.

Poezia ocazională a lui Alecsandri trebuia înţeleasă nu numai ca un ecou al evenimentului mai mult sau mai puţin efemer, ci şi ca vocaţie de a scoate poezie din orice ocazie, de a vedea accidental, sub speţa universalului, de a intui generalul în particular. În 1853, o păsărică oprită pe vârful catargului unui vas navigând pe Mediterană, e luată ca simbol al izbăvirii după o lungă luptă (*Păsărica marei*), o floare mică, rezistând pe o stâncă de pe tărmul Atlanticului furiei valurilor, este văzută ca simbol al tăriei frumosului (*Floarea oceanului*). Călătorind cu Baligot de Beyne, redactorul ziarului *La Presse d'Orient*, din Constantinopol, în 1855, la Sevastopol, poetul deplânge dezastrul adus de război, punându-şi grele întrebări (*La Sevastopol*).

Din perioada când, în calitate de Ministru de Externe, Alecsandri populariza în Franţa, Anglia şi Italia, Unirea Principatelor se înfăptuita la 24 ianuarie 1859, prin alegerea în Muntenia a domnitorului Moldovei, Alexandru Ioan Cuza, au rămas câteva poezii în care se elogiază îndeosebi lupta pentru unitatea Italiei. Într-o *Presimţire* se întrevăd condiţiile eliberării Transilvaniei, odată cu slăbirea imperiului habsburgic, pe frontul din Lombardia.

Alecsandri compunea el însuşi poezii populare, întocmea sau numai îndrepta, transcriind din circulaţia orală, dar şi din texte sau din manuscrise. Criticul român al lui Alecsandri nu se ivi încă, dar talentul şi meritul său de culegător al poeziei populare începură să stârnească entuziasmul poeţilor, mai întâi pe cel al lui Bolintineanu. Credinţa că între 1863 şi 1868 Alecsandri a trecut printr-o perioadă de criză din punct de vedere liric, nu se întemeiază pe

nimic. Este posibil ca după vârsta de 40 de ani, considerată cea a deplinei maturităţi, să fi reflectat mai mult asupra mijloacelor şi asupra dimensiunilor poeziei sale, dar în nici un caz nu s-ar fi îndoit de puterile lui creatoare.

Structura clasică, înclinaţia către viaţa de la ţară, în tihna Mirceştilor, îl orientară pe Alecsandri către poezia impresionistă, de reflectare obiectivă a lumii exterioare, cu mijloacele mai ales ale picturii, poate şi sub sugestia celei dintâi *Antologii,* publicate în 1866 de editorul francez Lemerre, sub titlul *Parnasse contemporain.*

Multiplu deschizător de drumuri, în poezie şi teatru îndeosebi, reprezentant de seamă al epocii sale, Alecsandri a fost privit drept o valoare bine stabilită şi unanim acceptată, care nu ar mai avea trebuinţă de noi cercetări şi reconsiderări. În acest fel, destinul literar al acestuia s-a realizat în virtutea unei tradiţii uniformizate, lipsite de nuanţări, clasicul Alecsandri susţinându-şi cauza în faţa generatiilor de cititori ai secolului al XX-lea, de cele mai multe ori, cu aceleaşi poezii patriotice şi piese de teatru. Fenomenul pare firesc dacă ne gândim că, în majoritatea cazurilor, critica, istoria literară şi şcoala au operat o vreme cu argumentele gestului public din veacul trecut. Alecsandri a scris însă foarte mult pentru cei din prezent şi de aceea este necesar să fie redescoperit.

„Viaţa şi opera poetului Vasile Alecsandri - scria G. Bogdan-Duică - a fost, din fericire, atât de strâns împletită cu evoluţia politică, culturală şi literară a neamului, încât, fără de acelea, o parte mare din acestea nici nu s-ar putea explica.” Opera unui scriitor reflectă legătura acestuia cu timpul şi epoca în care trăieşte - afirmatia este semnificativă, mai ales în cazul lui Alecsandri, care a trăit *pe baricade* marile evenimente ale unui întreg secol de istorie şi care şi-a pus talentul şi eforturile în slujba susţinerii acestora, oglindindu-le adesea în scrierile sale.

Aflat la studii într-o perioadă în care Parisul se pregătea să devină centru revoluţionar, Alecsandri nu era străin de spiritul nou care se năştea în Franţa, participând la discutiile aprinse de la *Cafe Corneille* sau de la *Cafe Procope*, purtate de către prietenii lui francezi sau români. I. Ghica îşi aminteşte că începuseră atunci a judeca pe domni şi pe împăraţi, ceea ce însemna că era vorba despre adevărate dezbateri, de analize ale stărilor de lucru din Franţa, din ţările române şi din alte părţi ale Europei. Tinerii români erau într-un contact permanent cu ţara, ce se făcea uneori şi prin intermediul unor comisari speciali, care le aduceau cele mai recente veşti de acasă. Mediul acesta, în care se vehiculau idei democratice, de schimbare şi înnoire, cunoscut de Alecsandri, a contribuit la realizarea concepţiei sale despre problemele vieţii politice şi sociale. Efervescenţa politică şi culturală franceză şi-a pus amprente vizibile asupra întregii formaţii spirituale a viitorului artist, mai ales că jovialitatea, inteligenţa, curiozitatea, entuziasmul participării la împlinirea unor fapte nobile erau trăsături caracteristice, semnalate de către acesta începând cu cea mai fragedă vârstă. La 19 ani, atât câţi avea la revenirea în ţară, Alecsandri era un tânăr trecut printr-o frumoasă experienţă, matur, cu apetenţă şi cunoaştere pentru ceea ce trebuia făcut, cu mari disponibilităţi de acomodare şi de acţiune, devenind, în cel mai scurt timp, unul dintre acei oameni de mare trebuinţă naţiunii sale. Odată întors, Alecsandri rămâne impresionat şi este atras de *lungile galerii de contrasturi* care nu erau nu numai ale Iaşului, ci şi ale întregii societăţi feudale româneşti. Contactul direct cu realitatea, discutiile pe care le va fi purtat cu Kogălniceanu, dar şi cu ceilalţi prieteni, deschid repede ochii tânărului, venit cu un mare bagaj de iluzii şi de idei moderne.

La 18 martie 1840, Vasile Alecsandri semnează, împreună cu C. Negruzzi şi M. Kogălniceanu, actul de arendă a sălii teatrului din Iaşi, luând direcţiunea teatrelor francez şi român, astfel reunite. În acelaşi an îşi face debutul în *Dacia Literară* (nr. 3, mai-iunie), cu nuvela *Buchetiera de la Florenţa*, scrisă la îndemnul prietenului său, M. Kogalniceanu.

Ca rod al acestei prodigioase activităţi, în 1852, în tipografia lui Th. Codrescu, apare prima culegere de poezii populare, sub titlul *Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti),* adunate şi îndreptate de V. Alecsandri - Partea I (partea a doua va fi publicată în anul următor la Iaşi, în tipografia *Buciumului român) ,* iar în 1853 vede lumina tiparului la Paris, primul volum de poezii originale, *Doine şi Lăcrămioare*. Aproape concomitent şi în aceeaşi ediţie, la *De Soye et Bouchet,* I.E. Voinescu va publica o versiune franceză a *Doinelor* lui Alecsandri.

V. Alecsandri participă, alături de M. Kogalniceanu, I. Ghica şi P. Bals, la editarea *Propăşirii* (foaie ştiinţifică şi literară), în care vor apărea mai multe *Doine,* printre care: *Baba Cloanţa, Sora şi hoţul, Crai nou*, scrierile în proză *Călugărul şi pistolul, O intrigă de bal masche, O plimbare la munţi, Istoria unui galban şi a unei parale*, două articole critice despre *Stanţe epice de dl. Aristia* şi *Satire şi alte poetice compuneri de prinţul Antioh Cantemir.*

Alecsandri a participat cu fervoare la evenimentele anului 1848. După 1848, principalele preocupări ale scriitorului şi ale patriotului rămân neschimbate. Pe data de 30 septembrie 1849, în *Bucovina,* revista fraţilor Hurmuzaki, apărea prima parte a studiului lui Alecsandri, *Românii şi poezia lor*, a doua parte fiind publicată mai târziu, în 3 februarie 1850. În aceeaşi publicaţie regăsim *Balada lui Codreanu, Păunaşul codrilor, Toma Alimoş, Blastămul, Mioara* şi *Mihu Copilul.*

În 1851, scriitorul este ales membru al Comisiei pentru reorganizarea Învăţământului în Moldova. În ianuarie 1855 editează *România Literară*, revista care se înscrie pe linia începută de *Dacia Literară*, şi continuată de *Propăşirea.* Aici va publica poeziile *Anul 1855, Sentinela română, Păsăruica mării, Iahtul, Margarita, O noapte la Alhambra, Seguidila*, notele de drum *Călătoria de la Baionne la Marsillia*, schiţele *Un salon din Iaşi, Toader şi Marinda, 24 de ceasuri la Balta-Albă.*

La data de 11 octombrie 1859, Alecsandri este numit Ministru de Externe al Munteniei, ceea ce înseamnă ocuparea poziției pentru ambele principate.

În urma înfrângerii în alegerile din februarie 1860, se retrage la Mirceşti. Cauza Unirii continuă însă să-l însufleţească şi nu ezită să pornească în misiuni diplomatice, pentru a sonda intenţiile politicii franceze faţă de principate. Într-o scrisoare din 3 ianuarie 1862, adresată domnitorului Alexandru Cuza, Alecsandri, referindu-se la Unirea administrativă definitivă a celor două principate, din 1 decembrie 1861, cât și la viitoarele lupte ce trebuiau câştigate pentru soarta naţiunii, se arată optimist: „vom ajunge cu tact, energie şi patriotism, trei virtuţi admirabile, a căror trinitate a făcut întotdeauna miracole în favoarea popoarelor."

Domnitorul Cuza, apreciat de Alecsandri, reuşeşte să aducă ţării unele înnoiri importante: reforma electorală, reforma agrară, secularizarea averilor mănăstireşti, pregătind (de altfel, chiar şi prin actul abdicării sale) condiţiile obţinerii independenţei absolute.

Din septembrie 1867, Alecsandri începe să colaboreze la revista *Convorbiri literare,* mai întâi cu poezia *Tînăra creolă* şi cu un cânticel comic, *Stan covrigarul,* iar din 1968 cu seria *Pastelurilor.*

Pe data de 19 mai 1877, deci la scurt timp de la declararea independenţei de stat a României, în ziarul *Presa* îi apare poezia *Balcanul şi Carpatul*. Ține discursuri în sprijinul ostaşilor răniţi ai armatei române. În decembrie 1877, impresionat de curajul soldaţilor, compune sceneta *La Turnu Măgurele*. În 1878, *Convorbirile literare* îi publică *Oda ostaşilor români, Peneş Curcanul, Sergentul, Păstorii şi plugarii,* iar ceva mai târziu, în aprilie, apare în broşură, ciclul de poezii *Oştaşii noştri.*

Ultima parte a vieţii lui Alecsandri este, de asemenea, încărcată de evenimente. După o scurtă perioadă de inactivitate literară, în noiembrie 1878, Alecsandri este pregătit să înceapă o

trilogie istorică, după cum reiese dintr-o scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi: „După *Doine,* după *Lăcrimioare,* după *Pasteluri,* după *Legende,* de care parte a literaturii îmi rămanea să mă leg? M-am gândit la teatru... şi pe loc am răsfoit paginile istoriei noastre, unde am găsit subiecte minunate de drame în versuri. Deocamdată, atenţia mea a fost atrasă de epoca lui Alexandru Lăpuşneanu, atât de dramatică şi de caracteristică."

În august 1880, în *Convorbiri literare* apare scrierea *Vasile Porojan*. În vara aceluiaşi an realizează *Sânziana şi Pepelea*, pe care iniţial o numise *Povestea lui Pepelea,* prima feerie naţională românească.

A dus Alecsandri o viaţă *migratoare* şi fără griji, era el oare stăpânit numai de un calm euforic, fiind străin de marile tragedii, avea poetul *rentier* oroare de frig, de efort fizic, de mizerie, de lupta pentru existenţă, îi plăcea doar *kieful* şi lipsa de activitate, şi au făcut toate acestea ca să fie lipsit de sensul sublimului, iar opera sa, de consistenţă? Există, desigur, şi adevăr în aceste constatări ale lui George Călinescu, dar ele nu pot oferi decât imaginea *unsharf,* deci deformată, a marelui scriitor. Acelaşi George Călinescu afirmă despre Alecsandri următoarele: „Alecsandri are privirea tangenţială a unei statui de bronz, atenuată de perfecta lui bună creştere, de rara lui delicateţe, de mâhnirea uşoară, produsă de contestarea unui merit." Afirmaţia este întărită de ceea ce însuşi Alecsandri nota în scrisoarea autobiografică către Ubicini: „Evenimente publice - Am luat parte, după cum ai văzut, la toate mişcările politice şi literare care au avut loc, în mod cinstit. Conştiinţa mea nu are nimic să-şi reproseze. Fapte deosebite - Mult am iubit, multe îmi vor fi iertate."

De mulţi ani bolnav, cu perioade scurte de însănătoşire, plângându-se de *stenahorie şi o slăbiciune foarte displăcute,* dar cu o admirabilă sete de viaţă, cu dorinţa fierbinte de a scrie până în ultima clipă, la 22 august 1890 se stingea acasă, la Mircești, Vasile Alecsandri, scriitorul şi paşoptistul, a cărui impresionantă contribuţie la dezvoltarea literaturii noastre rămâne încă să fie precizată.

În epoca dintre 1848-1863, dominantă rămâne lirica patriotică şi cetăţenească, în care primau valori precum: omenia, libertatea, patria şi poporul. Încă din 1844, *Oda către Bahlui* conţinea o notă de dezaprobare faţă de poeţii care înşiră vorbe la întâmplare, fără să transmită un mesaj, iar versurile intercalate în *Istoria unui galbin* constituia o limpede profesie de credinţă antiromantică. Ceva mai târziu, în *Cântice şi sărutări,* el opune programatic poezia personală, a sentimentelor intime, celei pusă în slujba marilor cauze populare şi naţionale, prin glasul iubitei.

Poezia de iubire este generată dintr-o evidentă experienţă personală, spre exemplu *Cânticul Margaritei*, deşi foloseşte ca punct de plecare cunoscuta *Ştii tu de ţara cu lămii-n floare*...a lui Goethe, al cărui refren este reluat obsedant, pentru a sugera dorul de altundeva.

Sentimentele patriotice şi cetăţeneşti află împrejurări şi modalităţi deosebite. Astfel, întâlnim adesea poezii închinate unor amici, fie cu prilejul morţii lor sau în amintirea morţii lor: *Maiorul Iancu Bran* (1844), *La mormântul lui Gr. Romalo* (1849), *La moartea lui P. Cazimir* (1850), *N. Bălcescu murind* (1862). Nici una nu are, în fond, un caracter personal. În fiecare scriitorul salută, ca o voce a conştiinţei publice, stingerea unui patriot, a unui luptător, a unui om de bine. Singura excepţie, în această privinţă, este *Strofe lui C. Negri,* care este probabil cea dintâi meditaţie asupra prieteniei şi totdeodată cea dintâi odă adresată unei relații de prietenie, din literatura română.

Poezia marilor evenimente: Un loc însemnat, şi prin rolul agitatoric ce l-au avut în epocă, şi prin rotunjimea expresivă pe care scriitorul a reuşit să o dea unor sentimente ce vibrau mai intens pe lira sa, întrucât erau şi ale largilor mase, îl ocupă poeziile care prevestesc sau salută marile evenimente ale epocii istorice ce o străbate. Renunţând la orice notă convenţională,

exprimând direct, energic, avântat, emoţia generală a clipelor ce le trăia, poetul oferă câteva dintre cele mai puternice, mai avansate, mai mobilizatoare şi mai cu larg ecou, poezii ale acestei epoci frământate, din istoria poporului nostru. Încă de la 1844, scriitorul îşi exprimă entuziasmul cu prilejul dezrobirii ţiganilor, tot acest freamăt pornind dintr-o conştiinţă nobilă, progresistă, justă, a faptului de la sine înţeles, că cine asupreşte, nu poate fi liber.

Poezia-manifest de la 1848: *Către români,* devenită apoi *Deşteptarea României,* se caracterizează prin modalităţi noi de expresie în forma strofei, dispunerea versurilor finale, care au rolul de a puncta anumite idei, anumite chemări, anumite imperative. Salutând marea mişcare revolutionară, europeană, chemând la luptă pentru eliberarea de sub jugul tiranic feudal şi pentru libertatea naţională, pentru Unire, Alecsandri compune câteva versuri cu adevărat triumfătoare.

Anului 1848 i se asociază anumite poezii tematice: *Adio Moldovei* (scrisă anterior), *Hora Ardealului*, căreia i-a urmat *Hora Unirii*, 15 mai 1848, ce reprezintă un entuziast salut, adresat marei adunări de pe Câmpia Libertăţii de la Blaj. Lupta pentru Unire află, de asemenea, în Alecsandri un ostaş devotat, nu numai pe tărâmul luptei politice directe, dar şi pe acela al literaturii. Este, de altfel, perioada în care, formulând credinţele cele mai adânci cu privire la sarcinile sale scriitoriceşti, într-o scrisoare către un prieten, Alecsandri ajungea la mărturisirea: „talent oblige – talentul creează îndatoriri.” Grija pentru poporul său, cu care el se simte întru totul solidar, poetul şi-o manifestă în cele mai variate ipostaze. Acest interes apare în poezia *Anul 1855*, care are un caracter ocazional, după care revine, mult mai puternică şi într-un mod spontan, mai ingenios artistic pusă în lumină, în poezia *La Sevastopol*. Vizitând teatrul de luptă al războiului din Crimeea, scriitorul consemna cutremurat, urmele acestui flagel distrugător într-un vers larg, desfăşurat lent, cu o tonalitate când întunecoasă, când scrâşnită, cu numeroase detalii.

Războiul şi cumplitele sale consecinţe mai fuseseră înfierate în literatura noastră, de pildă de Grigore Alexandrescu, în *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*, dar niciodată până la Alecsandri, cutremurat de imaginea realităţii dezolante a nimicirilor acestei confruntări.

Puţin mai târziu, după această cântare a speranţei patriotice într-o fază pregătitoare de luptă deschisă pentru Unire, vor rezulta acele poezii care au rămas pentru totdeauna înscrise nu numai în istoria literaturii, dar şi în istoria noastră: *Hora Unirii* (1856) şi *Moldova în 1857*, cărora li se mai poate adăuga şi *Noaptea sfântului Andrii*. Cea dintâi, în versuri simple, cu formulări lapidare, cu numeroase elemente din folclor, a corespuns într-atâta simţămintelor, gustului şi aspiraţiilor maselor populare din acel moment, încât a fost receptată de îndată, răspândită, însuşită şi transformată într-un adevărat marş al luptei pentru Unire şi al triumfului Unirii. Cea de-a doua, una dintre cele mai dure dintre creaţiile lui Alecsandri, scrisă într-un ritm foarte complex, care redă frământarea lăuntrică şi răbufnirile indignării scriitorului (prin alternări de trohei, amfibrahi şi coriambi), reprezintă o demascare violentă a boierilor antiunionişti, culminând, în final, cu blestemul de o lungime considerabilă, ce li-l adresează.

Scriitorul scoate la lumină, într-o mare febră creatoare şi într-un timp foarte scurt, poemul *Dumbrava Roşie*. Poporul continuă să fie pentru scriitor temelia de nădejde a ţării, singurul factor pozitiv şi cu adevărat puternic, reazemul încrederii sale în viitorul luminos al patriei. De aceea, valorificarea remarcabilă şi ingenioasă a folclorului stă pe primul plan în legendele sale, chiar în acelea care evocă trecutul istoric, după cum o dovedeşte, mai cu seamă, finalul din *Dumbrava Roşie*. Într-o bună măsură, de aici izvorăşte şi caracterul oarecum escopic pe care-l au aceste legende în funcţia lor indirect satirică, folosind câteva elemente ale satirei ţărăneşti, prin vorbirea *în pilde.*

Deşi, sub unele aspecte, specia aceasta mai fusese cultivată în literatura noastră de către Asachi, Negruzzi, Bolintineanu şi însuşi de Alecsandri, scriitorul nostru rămâne în domeniul legendelor, prin amploarea contribuţiei, şi mai cu seamă prin caracterul ce li-l dă, fiind receptat asemenea unui incontestabil deschizător de drumuri. Acesta impresionează prin bogăţia desfăşurării epice, prin multilateralitatea şi sobrietatea formelor, prin biruinţele artistice ce le raportează, care încetăţenesc definitiv acest fel de poezie, în literatura noastră. *Legendele* constituie o strălucită mărturie a varietăţii coardelor lirei lui Alecsandri, a amplorii posibilităţilor sale creatoare, punând în lumină o neaşteptat de largă respiraţie în masive creaţii epice, alături de uimitor de fine *dantelării.*

Cea mai mare parte din *Legende* constituie, prin opoziţia tacită pe care Alecsandri o observase şi o consemnase la Negruzzi şi pe care şi-o însuşise cu atât mai mult, cu cât o folosise în *Pasteluri*, o critică la adresa robirii patriei jugului otoman şi a capitalismului străin, în plus, la adresa conducătorilor bicisnici, confruntați cu luptătorii patrioți din trecut, iar prin aceasta, o contribuţie la lupta maselor din această vreme, pentru eliberarea ţării. *Dumbrava Roşie, Oda statuiei lui Mihai Viteazul* şi *Dan capitan de plai* întră în această categorie. Cea de-a doua, de altfel, este scrisă cu prilejul inaugurării statuii domnitorului erou, într-un moment în care se urmărea afirmarea, tot mai puternică, a năzuinţelor noastre de independenţă faţă de Turcia, poetul neuitând însă să sublinieze ceea ce constituise forţa domnitorului român.

Poemul *Dumbrava Roşie* impune şi astăzi, oricât s-ar considera că e depăşită ca formulă literară, prin măreţia ce o degajă, prin amploarea desfăşurării acţiunii şi a tablourilor, prin dramatismul unor momente, prin consistența caracterelor. Poetul ştia să creeze impresia vieţii, prin alternarea epicului cu descrierea şi cu dialogul, printr-o abilă construcţie împărţită în capitole şi episoade mărunte, prin realismul detaliului istoric. Finalul *Dumbravei Roşii* cuprinde, fără îndoială, una dintre cele mai impresionante subtilităţi creatoare pe care le cunoaşte Alecsandri, putând sta ca ingeniozitate, realizare artistică şi efecte, alături de cele mai de seamă creaţii poetice din întreaga noastră literatură. Elementele istorice și cele folclorice se îmbină, într-o indestructabilă unitate, odată cu eliberarea conștiinței, care mărturisea faptul că din sânul poporului izvorăsc toate virtuţile, biruinţele şi însăşi arta, cu cea mai înaltă artă modernă.

Dan, căpitan de plai (1874) este un strălucit epos legendar, în care se întâlnesc, cu inegalabilă artă, istoria cu folclorul, realitatea cu fantasticul. Şi din aceasta reiese triumfătoare figura lui Dan, întrupare simbolică a patriotismului şi a eroismului anonim popular. Ultimul capitol al poemului este de o solemnitate, de o măreţie a caracterelor de tragedie antică, prin întoarcerea lui Dan la hanul tătar. Aproape tot ceea ce scrie în această vreme şi este legat de folclor, purcede din acesta. Poeme ca *Legenda rândunelei*, *Legenda lăcrimioarei*, *Legenda ciocârliei* sunt dezvoltări şi extinderi ale unor legende populare, cărora poetul le dă o anumită complexitate, fără să le îngreuneze prin implicarea unor variate motive. Acestora li se adaugă, în aceeaşi vreme (1875-1876), unele din cele mai delicate şi mai desăvârşite creaţii ale scriitorului nostru, *Legendele: Toamna tesătoare*, admirabilă odă pe teme populare, închinate acestui anotimp, care în *Pasteluri* avea spaţiul cel mai restrâns şi mai întunecat, apoi *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, urmată de patru legende umoristice, dezvoltate într-o notă deşi cunoscută, dar niciodată manevrată cu atâta firesc popular şi cu atâtea rafinate efecte artistice: *Noaptea albă*, *Vântul de la miazăzi*, *Prier şi fata iernii, Poiana fermecătoare*. Alecsandri duce limbajul liric la o limpezime şi la o simplitate ce nu afectează întru nimic bogăţia lăuntrică, ci o sporește.

În aceeaşi vreme scriitorul continuă, într-o fericită dispoziţie creatoare, să redea legende pe teme istorice. Una din acestea este scrisă cu prilejul morţii lui Rolla. Scriitorul nu omagia nici un prieten, nici o personalitate, ci facea elogiul întregii generaţii, care condusese lupta de la 1848

şi participase la Unire. În conţinutul textual al acestei poezii, scriitorul opune, în mod tacit, acestor oameni plini de patriotism de altă dată, pe conducătorii contemporani, *mici de zile, mari de patimi*. Deasupra pluteşte triumfător sentimenul obiectiv, lipsit de orice ostentaţie, al datoriei împlinite, întrupat într-o strofă puternică, revelatoare pentru etica lui Alecsandri.

Impresionant şi semnificativ pentru atitudinea scriitorului chiar în sensul ce-l asociază celor mai multe dintre *Legende,* e faptul că Alecsandri încadra aici, alături de cele închinate lui Ştefan şi lui Dan, pe cea dedicată lui Cuza, omagiind marile realizări ale vieţii sale: Unirea şi împroprietărirea ţărănilor.

Legenda *Guarda saraiului* este o înfierare a detronării lui Cuza şi mai cu seamă a gărzii sale militare, care îl trădase. Prin *Legendele* sale, Alecsandri stimula virtuţile poporului, spiritul său de luptă pentru libertate, ura sa împotriva asupritorului naţional, contribuind astfel, între altele, la pregătirea spiritelor pentru Războiul de Independenţă. De aceea, *Balcanul şi Carpatul* nu e numai o uvertură a *Ostaşilor noştri*, ci şi un simbolic acord final al *Legendelor.*

Peneş Curcanul, Sergentul, Păstorii şi plugarii, Fraţii Jderi, toate poeziile acestui ciclu au ca punct culminant acea avântată *Odă ostaşilor români*, în care poetul găseşte note atât de puternice şi de sincere, omagiază vitejia, omenia, simplitatea şi patriotismul oamenilor din popor, gata să-şi jertfească viaţa pentru libertatea şi propăşirea patriei lor. Tocmai de aceea, în faţa nerecunoştintei arătate eroicilor ostaşi, dezamăgirea şi indignarea lui Alecsandri sunt cu atât mai mari, astfel că, de data aceasta, după lungă vreme, critica la adresa conducătorilor capătă forme directe şi vehemente , atât în *Epistola generalului Florescu*, pe care o aşează, în mod semnificativ, ca un trist epilog, în încheierea ciclului, cât şi în *Eroii de Plevna*.

După 1878, lira lui Alecsandri răsuna rar şi oarecum ocazional în poezii. Între cele mai însemnate creaţii ale poetului din această perioadă, se aşează splendida odă *Ţara,* ce reprezenta o cântare a patriei, izbutind să redea cuvintelor şi imaginilor o transparenţă şi totodată o impresionantă vigoare. O alta este *Plugul blestemat,* exod al răscoalelor ţărăneşti din 1888.

Atacat de unii în ultimii ani ai vieţii, căutându-se micşorarea însemnătăţii sale, bătrânul poet scrie *Unor critici*, pe care o lasă în manuscrisele sale ca o chemare către posteritate, mărturisind conştiinţa de sine, care apare nu numai aici, ci şi în poezia *Fluierul,* în care acesta îşi face un fel de examen de conştiintă, în care domină trist sentimentul senectutei, dar în finalul căreia biruie omagiul adus folclorului.

În 1842, chiar dacă Alecsandri ştia demult ce-i aceea o doină, o horă, un cântec haiducesc, revelaţia valorii estetice a creaţiilor spirituale ale poporului o avu în călătoria prin munţii Moldovei, care o repetă şi în vara anului 1843, în parte singur, în parte împreună cu Alecu Russo, descoperind, pe rând, toate acele *comori ale poeziei populare*: *Mioriţa, Toma Alimoş, Legenda mânăstirii Argeşului, Doinele, Horele;* acestea vor fi inserate, mai târziu, în culegerea de *Poezii populare ale românilor* (1866).

Alecsandri se trezii scriind el însuşi versuri şi poeme întregi în manieră folclorică, ceea ce a dus, mai târziu, la alcătuirea volumului *Doine şi Lăcrămioare* (1853), despre care, în saloanele protipendadei se spunea, dispreţuitor, că sunt *poezii de colibă,* fapt contestat de Bolintineanu, care vedea într-însele schimbarea adusă literaturii (*De atunci poezia se români*): „Atunci scrisei – îşi amintea poetul mai târziu – sau mai bine zis, improvizai cele mai bune poezii ale mele: *Baba Cloanţa, Strunga, Doina, Hora, Crai nou*, şi altele, şi-mi făgăduii, cu hotărare, să renunţ la încercările mele de versificare în franţuzeşte, ci să urmez drumul ce mi-l trăsesem în domeniul adevăratei poezii româneşti."

Schimbarea şi totodată noutatea pe care Alecsandri o înfăptuia prin *Doine şi Lăcrămioare* era una în materie de tematică şi de limbaj poetic, un limbaj limpede, natural, firesc. Orice ar

zice folcloriştii, *Miorita*, în versiunea *îndreptată* de Alecsandri, rămâne superioară celor opt sute de variante culese, considerată capodopera nepereche a literaturii noastre populare.

Volumul *Doine şi Lăcrămioare* (1853) nu cuprinde numai poezii cu tematică folclorică, ci şi un ciclu de inspiratie intimă, numit *Lăcrămioare*, dedicat Elenei Negri, sora prietenului său, Costache Negri, marea dragoste a tinereţii lui Alecsandri, răpus de boala neiertătoare în 1847.

Anul revoluționar 1848, evenimentele premergătoare Unirii şi Unirea însăşi, l-au inspirat pe poetul Alecsandri să aducă un cântec nou: *Deşteptarea României, Sentinela română, Moldova în 1857,* dar mai cu seamă *Hora Unirii*, care sunt numai câteva din poemele ciclului *Mărgăritărele* (1852-1862), ce au capacitatea de a transmite o spontană și totodată o directă simţire civică. Însă marilor evenimente de la 1848 şi 1859, cărora poetul şi întreaga lui generaţie le-a fost părtaş, le-au urmat constituirea coaliţiei burghezo-moşiereşti şi aducerea în fruntea ţării a domnitorului străin. Alecsandri, care-şi petrecuse tinerețea cu Alexandru Ioan Cuza, întâmpină răsturnarea acestuia cu un gest civic semnificativ, de retragere din viața publică, statornicindu-se, pentru multă vreme, pe moşia părintească de la Mirceşti. Aici, printre oamenii simpli, pe care îi ştia din copilărie, care se călăuzeau după legea muncii în curgerea anotimpurilor, cutreierând mirifica luncă a Siretului sau contemplând, din odaia sa de lucru, grozăviile iernii, Alecsandri căută să îndepărteze consecinţele politicianismului.

Cei care l-au cunoscut pe Alecsandri ne-au transmis imaginea unui bărbat jovial, lipsit de vulgaritate, capabil de entuziasm, dar ponderat, uşor sensibil, om de lume, amabil, nu însă până la familiaritate, *causeur*, plăcut şi spiritual.

BIBLIOGRAPHY

Opera poetică

Alecsandri, Vasile *Opera poetică*, Editura Cartier, Editia a II-a, 2004

Studii critice

Călinescu, G., *Vasile Alecsandri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1992

Duică, Bogdan G, *Vasile Alecsandri – povestea unei vieţi*, Academia Română, Cultura naţională, Bucureşti, 1926

Ghiţulesu, Mircea, *Alecsandri şi dublul său*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983

Lovinescu, E., *Titu Maiorescu şi contemporanii lui*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974

Marcu, Alexandru, *Vasile Alecsandri şi Italia*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1927

Morariu Leca, *Pe marginea cărţilor: Alecsandri*, Institutul de Arte grafice şi editura Glasul Bucovinei, Cernăuţi, 1932

Negoiţescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991

Nicolescu, C., G., *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1965

Papastate, C.,D., *Vasile Alecsandri şi Elena Negri*, Editura *Tiparul românesc*, Bucureşti, 1945

Petraşcu, N., *Vasile Alecsandri – studiu critic*, Bucureşti, 1894

Piru, Al., *Istoria literaturii române*, Editura *Grai şi Suflet*, Bucureşti, 1994

Platon, Maria, *Vasile Alecsandri, Poeţii Felibri şi Cântecul gintei latine*, Editura Junimea, Iaşi, 1980

Pogoneanu-Rădulescu, Elena, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Editura *Scrisul Românesc*, Craiova, 1940

Raşcu, M., I., *Eminescu şi Alecsandri*, Editura Bucureşti, Bucureşti, 1936

Rotund, Nicolae, *Incursiuni critice*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1997

Sanielevici, H., *Cercetări critice şi filozofice*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Scrisori către Vasile Alecsandri, ediţie îngrijită de Marta Anineanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Simion, Eugen, *Dimineaţa poeţilor*, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, 1980

Vitcu, Dumitru, *Diplomaţii Unirii*, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1979

Zotta, Sever, *La centenarul lui Vasile Alecsandri*, Editura Muzeului Municipal Iaşi, Iaşi, 1921

* This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

READING SPACES – THE LIBRARY. THE LIBRARY IN MIRCEA ELIADE'S INTERWAR NOVELS

Anca Pînzariu (Boldea)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The essay is part of the larger work entitled Scenes of Reading in Romanian interwar novels. It's about reading spaces, more specifically about libraries. Mircea Eliade, a book enthusiast, inserts numerous reading scenes in his interwar novels. The public library appears, but more often, the library in the house. Its main characters oscillate between the temptation of the outside world and the isolated world of the library.

Keywords: interwar novels; reading spaces; Mircea Eliade; public library; library in the house

Omul este responsabil pentru devenirea sa interioară. Citind cărți, individul își dezvoltă sinele. Citind, omul trăiește mai multe vieți, retrăiește trecutul și poate anticipa viitorul. Biblioteca devine un sanctuar al descoperirii. Atunci când alegem să citim o carte, ținem cont atât de conținut, cât și de forma ei. În funcție de context (de loc sau de ocazie), se preferă o carte mica și comodă sau, din contră, una amplă și substanțială. Alberto Manguel remarca în volumul „Istoria lecturii" că o carte își impune prezența prin titlu, autor și locul pe care-l ocupă într-un raft[1]. Aldus Pius **Manutius, umanist italian, a scos în anul 1501 o serie de cărți de buzunar în *octavo*[2].** În formatul mai mic, volumele se puteau depozita mai ușor în biblioteci.

Bibliotecile s-au dezvoltat de-a lungul timpului în sfera privată, fiind de multe ori parte componentă a cabinetelor de curiozități. Persoanele influente sau cu stare au găsit mereu un refugiu de calm și cunoaștere în compania propriilor colecții pe care le sporeau și le gestionau. Biblioteca este prezentă și în lumea romanului. Multe dintre romanele interbelice românești o menționează ca spațiu al desfătării și al descoperirilor de tot felul.

Poate cele mai reprezentative scene cu biblioteci sunt în romanele interbelice ale lui **Mircea Eliade**. Epica lui Eliade a fost catalogată drept literatură a autenticității și a experienței. Romanele lui sunt, cel puțin la început, niște „jurnale" menite să înregistreze „trăiri" intelectuale[3]. Ov. S. Crohmălniceanu remarca oscilația lui Mircea Eliade între atracția pentru experiența aventuroasă legată de politică, demoni, misticism, erotism și „viața închinată studiului laborios de bibliotecă, între literatură și știință."[4]. Eliade alege calea bibliotecii și-și dedică viața studiului și activității savante.

În romanele interbelice ale lui Mircea Eliade, biblioteca este omniprezentă. În acest spațiu dintre sacru și profan, personajele fac cele mai interesante descoperiri despre sine. Pentru multe

[1] Alberto Manguel, „Forma cărții", în *Istoria lecturii*, Orion, imprint al Grupului editorial Nemira, București, 2022, p. 153.
[2] *Ibidem*, p. 166.
[3] Ov.S.Crohmălniceanu, „Literatura << autenticității >> și <<experienței>>", în Literatura română între cele două războaie mondiale, vol.I, Editura pentru literatură, 1967, p.469.
[4] *Ibidem*, p.530.

dintre personajele principale ale lui Eliade, biblioteca este un refugiu, un spațiu confortabil în care se păşeşte ca într-o catedrală căreia trebuie să i te dedici trup şi suflet, asemenea unui călugăr. Prin lectură şi doar astfel, spiritul se înalță, iar enigmele îşi dezvăluie misterele. Biblioteca este un depozit de forțe spirituale şi de energie.

În ***Romanul adolescentului miop*** (1928), Eliade prezintă biblioteca ca pe o necesitate, ca pe o rațiune de a exista. Romanul este inspirat de viața de licean a lui Eliade şi spune povestea unui adolescent precoce, cu ambiții literare.

Cărțile reprezintă un mod de a trăi pentru acest adolescent. El alege să petreacă anotimpuri întregi în interiorul bibliotecii. Orice clipă scursă departe de cărți pare un sacrilegiu. Timpul este limitat, iar cunoaşterea este nelimitată. Sunt mereu întrebări la care ființa umană caută răspunsuri. Personajul aproape că trăieşte numai în mansarda sa, citind. Aşteaptă cu înfrigurare clipa în care, într-o izolare totală, consumă, rând pe rând, toate volumele din bibliotecă. Întâlnirile cu prietenii par o corvoadă, căci îl îndepărtează pe protagonist de universul intim al lecturii.

Biblioteca din mansardă este mică, cu cărțile plasate aleatoriu pe rafturi improvizate. Ea este însă admirată de puținii prieteni veniți în vizită. Cărțile sunt mereu înlocuite cu altele noi, satisfăcând setea de cunoaştere a adolescentului.

Personajul citeşte doar ceea ce doreşte. Cărțile impuse de îndatoririle de şcolar nu-l pasionează. Chiar dacă ştie că va rămâne corigent şi se străduieşte din răsputeri să învețe pentru a promova, mereu alte cărți decât cele obligatorii îi atrag atenția. Preferă să rămână corigent şi să citească volumele care-l interesează, deoarece consideră că lectura nu trebuie să fie limitată de granițele concretului. Lectura este, în primul rând, o activitate săvârşită cu plăcere. Eliade pare a condamna bibliografiile şcolare obligatorii.

Uneori, cărțile i se par „stupide şi reci”[5]. Le slăveşte într-un caiet gros, pe care-l intitulează „Călătorie în jurul bibliotecii mele”[6]. Curând însă, îl abandonează deoarece consideră că nu are intrigă.

Deseori îşi imaginează că el este amantul, logodnicul şi soțul, iar biblioteca îi este amantă.[7] Este atât de acaparat de lectură, încât anotimpurile trec, rând pe rând, pe nesimțite. Îşi petrece o primăvară întreagă în compania cărților. E o primăvară fără răni din dragoste, sub umbrela protectoare a lecturilor succesive.

Rareori pătrund fărâme din lumea exterioară mansardei, prin intermediul ferestrelor, portaluri de comunicare. Adolescentul priveşte, în scurtele sale pauze, perechi care se plimbă pe stradă, studente la modă ce vin de la facultate, vecinii care-şi trăiesc povestea de iubire. Marcu este cel care-i ține companie uneori. Continuă să citească. Trece şi primăvară, iar verile în bibliotecă par tot mai calde şi mai lungi.

Volumele se topesc sub privirile adolescentului chinuit de miopie, mereu chinuit de gândul propriei urâțenii:

> „Şi aşa s-a scurs primăvara, în faţa aceluiaşi volum enorm, legat în piele verde şi pe care nu-l mai cerea nimeni. Şi a venit vara şi după-amiezile erau tot mai calde şi mai lungi, şi studentele îmbrăcau rochii subţiri şi albe, şi ele erau drăgălaşe şi zâmbeau, iar eu eram urât şi citeam aceeaşi carte fără să-mi ridic ochii.

[5] Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p. 65.
[6] *Ibidem*, p.65.
[7] *Ibidem*, pp.65-66.

(...) Şi iată acum că se sfârşeşte altă primăvară, şi eu tot în bibliotecă aştept serile, şi tot singur mă întorc spre casă."[8]

Vecinii sunt surprinşi zilnic prin fereastra mansardei-biblioteci. Ei îşi trăiesc fericirea de cuplu în intimitatea iatacului lor. Adolescentul îi observă, citind „în umbră, ca să nu-i stânjenesc"[9]:

„Citesc până târziu, când noaptea se liniştește, se transfigurează, rece, tainică, albastră. Lumina se stinge în iatacul vecinilor mei, brusc. Eu zâmbesc deasupra cărții. Acum îl sărută, îmi spun, fără să mă supăr. Şi citesc înainte, cu ochii osteniți. Şi, deodată, se face lumină în iatacul cu umbre. Nu zăresc nimic limpede. Se aprind becuri voalate de șaluri vișinii, se aprinde în treacăt lampa de la un mic birou. Apoi, iarăşi întuneric. Eu stau la îndoială; ce să cred? Şi schimb cartea, care mi se vădeşte deodată inutilă şi stearpă.

Şi citesc o carte nouă. Şi ridicând la răstimpuri ochii la fereastra vecinilor, întâlnesc lumină timidă. De câți ani se iubesc? - mă întreb eu, aşa, ca să nu mă supăr. Îmi făgăduiesc o soție blondă. Şi iarăşi schimb cartea.

Târziu, după miezul nopţii, ferestrele se luminează din nou. Zâmbesc, acesta-i surmenaj inconştient, hotărăsc eu, pizmaş şi superior. Firește, cartea citită mi se pare seacă. Mă întorc atunci la *Brand* sau la *Ecleziast*. Adorm cu gândul la deşertăciunea trupului şi a lumii. Adorm disprețuindu-mi blând vecinii."[10]

Timpul petrecut în bibliotecă îl face să se dedubleze. Se priveşte din afară şi constată fără mirare că nu mai este el, ci este altcineva care citeşte. Timpul pare a sta în loc, anotimpurile se succed, fără să lase în urmă amintiri:

„ (...) Dar cum aş putea şti eu ce s-a petrecut într-un an? Fiecare dimineaţă mi-o petreceam aşteptând orele de bibliotecă. Iar în bibliotecă nu mai eram eu. Era cineva care citea. Citind, pierdeam conştiinţa oricărui lucru împrejmuitor. De aceea, ceasurile de bibliotecă îmi sunt ceasuri străine, pe care nu le pot distinge în timp. E foarte greu să limpezesc aici nuanţele pe care le-am aflat cu privire la eul din bibliotecă şi eul din restul zilei. Timpul nu poate fi perceput decât de acesta din urmă. Amintiri, deci, nu găsesc decât în el. Dar e atât de sărăcăcios... Cea mai mare parte din timp petrecând-o citind, eu nu am astăzi aproape nici o amintire dintr-un an întreg. Nu ştiu cum a trecut iarna, nu ştiu cum a venit primăvara. Păstrez vii câteva zile din vacanţa Paştilor şi câteva săptămâni din vacanţa mare. Încolo, nimic."[11]

Obsesia pentru cartea lăsată necitită îl urmează în noapte. Somnul nu-i pare o necesitate. Dimineața se trezeşte necăjit că a pierdut timp prețios dormind. Viitorul se colorează numai în coperțile următoarelor volume. Mărturisește că „zilele treceau una după alta, cenuşii, monotone, iluminate de aceeaşi dorință."[12].

Există o terapie prin lectură, numită biblioterapie. Biblioterapia este un mijloc de facilitare a creşterii şi transformării psihologice cu ajutorul lecturii. Cititul este o experiență vindecătoare. Adolescentul miop se simte vindecat de tentațiile specifice vârstei, găsind refugiu în cărți. Sexul frumos nu se arată interesat de el, din cauza urâțeniei sale. Suferă el oare cu adevărat sau este acesta doar un pretext ca el să citească zile şi nopți în şir, până la uitarea de sine?

---

[8] *Ibidem*, p. 116.
[9] Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p.65.
[10] *Ibidem*, pp. 65-66.
[11] *Ibidem*, pp. 117-118.
[12] *Ibidem*, pp. 116-118.

În ***Isabel și apele diavolului*** (1930) există un amestec „de sexualitate și aspirație la erudiție, de viață mondenă și esoterism”[13]. Călinescu nota că „Între o ședință de vițiu cu fetița și de orgie cu domnișoara bătrână, imperturbabilul doctor face studii asupra templelor din Bangkok, se reculege în gramatica anamită, citește rapoarte asupra excavațiilor și templelor din Mavalavaram.”[14].

Profesoara miss Roth, femeie exotică și misterioasă, este bănuită de narator că ar fi foarte bogată, tocmai datorită bibliotecii pe care o deține. În bibliotecă are „toate reproducerile în culori și toate colecțiile fotografice asiatice care se publicaseră în ultimul veac, volume scumpe și rare, pe care nu-și îngăduiau să le stăpânească decât universitățile și bibliotecile publice”[15]. În bibliotecă mai are stampe, manuscrise, o ediție veche a lui *Moise* de Khores, *Divanul* lui Maghribi, *Istoria limbii și literaturii* Bengalului de dr. Sen, cu autograful autorului, manuscrise arabe. Se ghicește ironia naratorului cu privire la ignoranța acestei femei care, deși deține această bogăție la care alți intelectuali doar visau (se părea că moștenise biblioteca de la un conte german, pasionat de miniaturile manuscriselor persan-arabe), prețuia cărțile pentru imagini și nu citea textele, deoarece nu le înțelegea: „[...] nenumărate manuscrise arabe, pe cari ea nu le putea citi dar cari îi desfătau degetele lungi și palide de sihastră în palatul cu imagini”[16], contele le-a dăruit spunând că „nimeni nu e mai vrednic să le stăpânească și să le înțeleagă, chiar fără a le citi, ca miss Roth”[17].

Intriga acțiunii din romanul fantastic ***Lumina ce se stinge*** (1931) este strâns legată de bibliotecă. Biblioteca este martora unor evenimente stranii, ce-și găsesc dezlegarea abia spre sfârșitul romanului. Referințele literare nu lipsesc din acest roman, plecând chiar de la titlu. Acesta este o trimitere directă (prin chiar traducerea lui) la romanul lui Rudyard Kipling, *The Light That Failed*. „Lumina” din titlul acestui roman de tinerețe al lui Eliade nu este nicidecum lumina zilei. Ea este mai degrabă lumina interioară, pe care Cesare, erou fără voie al unui straniu incendiu petrecut în biblioteca din orășelul de provincie în care locuiește, este amenințat s-o piardă o data cu vederea. Cesare încearcă inutil sa dezlege misterul acestui incendiu. El este neinițiatul, cel care întrerupe ritualul, prin refuzul de a participa la el și prin faptul că o salvează pe tânăra Melania din incendiul provocat în bibliotecă, condamnându-se astfel singur și la o orbire fizică, nu doar spirituală. Melania este asistenta doctorului Weinrich, slavist reputat. Împreună cu ziaristul Manuel, cei trei săvârșeau o ciudată orgie rece.

Biblioteca este plină de manuscrise rare, iar bibliotecarul Cesare se cufundă „cu voluptate în munca intelectuală obscură și dificilă a edițiilor critice savante”[18]. Atunci când izbucnește incendiul, el își părăsește pasivitatea și decide să o salveze pe asistentă, coborând cu ea prin flăcări. „Ceremonialul erotic din bibliotecă”[19] nu are loc. Toată lumea crede că Cesare a fost martorul întâmplărilor, însă acesta fusese atât de cufundat în adnotarea unei ediții necunoscute din *Contra Procli*, încât nu observase nimic.

---

[13] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003, p.871.
[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003, p.871.
[15] Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Editura Litera, 2014, p. 181.
[16] Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Editura Litera, 2014, *loc. cit*.
[17] Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Editura Litera, 2014, *loc. cit*.
[18] Ov.S.Crohmălniceanu, „Literatura << autenticității >> și <<experienței>>”, în Literatura română între cele două războaie mondiale, vol.I, Editura pentru literatură, 1967, p.529.
[19] Ov.S.Crohmălniceanu, „Literatura << autenticității >> și <<experienței>>”, în Literatura română între cele două războaie mondiale, vol.I, Editura pentru literatură, 1967, *loc. cit*.

Apar detalii administrative ce țin de bibliotecă: programul de lucru, indexarea cărților, rafturile cu cartonașe. Bibliotecarul vine la ora opt, iar biblioteca se deschide la nouă.[20]

Biblioteca fusese cândva palatul unui duce. Pe ușile ce dădeau în sala de lectură, cititorul vede bustul acestui duce mort de două veacuri. Plină de praf, „întunecată și rece”[21], biblioteca este înmiresmată de oleandri. Pe pereți se află portrete în ulei „insipide și flatante”[22]. Cartoanele sunt reînnoite de bibliotecarul Cesare, care adăugase titluri abreviate și index sumar. Alături de cărțile timpului, în bibliotecă sunt depozitate „vrafuri de dosare, colecții de scrisori, hârtii pecetluite”[23]. Ferestrele bibliotecii dau într-o grădină cu havuz și palmieri pitici.

Cesare descoperă într-un scrin scump, manuscrisul grecesc *Contra Procli* al lui Johannes Scholasticus. Această descoperire face cunoscută biblioteca și aduce glorie orașului.

În romanul ***Maitreyi*** (1933), biblioteca este un spațiu al manifestării erotismului și al împlinirii în iubire.

Idila celor doi tineri, Maitreyi și Allan, se înfiripă în bibliotecă. Biblioteca creează un cadru propice iubirii, ca luna în poeziile eminesciene:

„După masă, Maitreyi mă oprește în prag.

-Vrei să vezi ce am lucrat până acum?

Aprinse lumina în bibliotecă, dar, în loc să se apropie de masa unde se aflau fișele, se îndreptă către cealaltă odaie, unde nu era lampă. Se uită în dreapta și în stânga, nu cumva să o surprindă cineva, și apoi îmi întinse brațul, gol până la umăr.

Încearcă orice poți cu el, sărută-l mângâie-l; ai să vezi că nu simt nimic...”[24]

Biblioteca impresionantă, de care se îngrijește Allan în casa lui Narendra Sen, găzduiește lungile întâlniri ale celor doi tineri, într-un clar-obscur insinuant, pretext pentru manifestarea erotismului. Maitreyi pătrunde în ea și caută odaia fără lampă, ca o căprioară speriată de luminile prea puternice ale farurilor. Intenția ei este clară. Nu cărțile o atrag în acest spațiu, ci prezența lui Allan, fructul interzis.

În capitolul al optulea al romanului, cei doi se află în bibliotecă, unde cataloghează cărțile lui Sen. Scena care urmează este la fel de importantă în destinul lor ca și aceea din biblioteca marchizului de La Mole, din *Le Rouge et le Noir*, în care Mathilde aude fără să vrea pe Julien Sorel plângându-se de plictiseala din palat şi-şi schimbă părerea despre el.

Allan și Maitreyi încep un joc aparent inocent, prevestitor asemenea unui glob de cristal înzestrat cu puteri magice:

„Pe Maitreyi am întâlnit-o a doua zi după-amiază, înainte de ceai, în pragul bibliotecii, așteptându-mă.

- Vino să-ți arăt ce-am făcut, mă chemă ea.

Adusese vreo cincizeci de volume pe o masă și le așezase cu cotoarele în sus, în așa fel încât să poată fi cetite unul după altul.

- Dumneata începi din capul ăsta al mesei, iar eu de dincolo. Să vedem la ce volum ne întâlnim, vrei?

Părea foarte emoționată, îi tremura buza și mă privea clipind des din pleoape, ca și cum s-ar fi silit să uite ceva, să destrame o imagine din fața ochilor. [...]

---

[20] Mircea Eliade, *Lumina ce se stinge...*, Casa Editorială „Odeon”, București, 1991, p.7.
[21] *Ibidem*, p.9.
[22] Mircea Eliade, *Lumina ce se stinge...*, Casa Editorială „Odeon”, București, 1991, *loc. cit.*
[23] Mircea Eliade, *Lumina ce se stinge...*, Casa Editorială „Odeon”, București, 1991, *loc. cit.*
[24] Mircea Eliade, *Maitreyi*, Minerva, București, 1986, p. 82.

Pusei mâna pe un volum și întâlnii mâna Maitreyiei. Tresării.

- La ce volum ai ajuns? mă întrebă.

I-l arătai. Era același la care ajunsese și ea: *Tales of the unexpected* de Wells. Roși deodată, de bucurie, de încântare, nu știu, dar îmi spuse cu un glas stins:

- Ai văzut ce „neașteptat" avem înaintea noastră?

Zâmbii sugestionat și eu puțin de coincidența aceasta, deși majoritatea volumelor de pe masă aveau titluri caracteristice: *Visul, Ia-mă cu tine, Ajutor!, Nimic nou?* și altele."[25]

Allan remarcă, plin de ironie, că la orice carte s-ar fi întâlnit cu Maitreyi, titlul i-ar fi comunicat un *ceva* planificat: ori că o iubire cu Maitreyi este un vis (*Visul)*, ori că Maitreyi dorește să fie luată în Europa, astfel fiind salvată de o lume din care nu mai dorește să facă parte (*Ia-mă cu tine, Ajutor!)*, ori că trebuie să-și facă o introspecție ca să descopere nașterea vreunui sentiment nou (*Nimic nou?)*. Pe întreg parcursul romanului, Allan privește cu reticență acțiunile întreprinse de Maitreyi.

Sub influența fetei, Allan pare a-și fi schimbat preferințele în materie de literatură, precum Felix, sub influența Otiliei. Nu-l mai interesează literatura științifică și începe să citească romane, politică și istorie:

„Ceva se schimbase, desigur. Nu mă mai interesa aproape nimic din vechea mea lume [...] și începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. Încetul cu încetul, interesul pentru fizică, matematică a scăzut, am început să citesc romane și politică, apoi tot mai multă istorie."[26].

Sau:

„Ajunsesem să-mi placă numai ceea ce îi plăcea și ei: muzica, poezia, literatura bengaleză. Mă străduiam să descifrez în original poeziile vaishnave, citeam emoționat traducerea *Shakuntalei*, și nimic din ceea ce mă interesau odinioară nu mai îmi reținea acum atenția. Priveam rafturile cu cărțile de fizică fără nici un fior."[27]

Însă Allan nu gustă întotdeauna literatura pe care o preferă Maitreyi. Uneori îl amuză discuțiile pe teme literare pe care le poartă cu ea. Remarcă greșelile de pronunție ale acesteia, greșeli ce par a-i ascunde o bănuită ignoranță:

„(Maitreyi) -Nu cunoașteți pe contele Lew Tolstoi (pronunță pe Lew în englezește: *Liu*), marele scriitor rus? Scrie foarte frumos; și a fost bogat, dar la bătrânețe a lăsat totul și s-a retras în pădure: parcă ar fi fost indian..."[28]

Cei doi tineri fac schimb de cărți și își petrec mult timp citind împreună, pe covorul din bibliotecă, condimentând lectura lor cu gesturi de tandrețe, din ce în ce mai insinuante:

„Cu Maitreyi am râs mult ieri; astăzi am vorbit mult în bibliotecă, am cetit *Shakuntala* împreună, pe covor, căci venise profesorul ei particular și mă rugasem să fiu și eu îngăduit să asist la lecție."[29].

Pasiunea crește, sexualitatea plutește în aer. Cititul le oferă prilejul de a se cunoaște mai bine, de a se explora unul pe celălalt. Prin intermediul literaturii, cei doi inventează un nou limbaj al iubirii, înțeles numai de ei:

---

[25] *Ibidem*, p. 73.
[26] *Ibidem*, p. 43.
[27] *Ibidem*, p. 90.
[28] *Ibidem*, p. 35.
[29] *Ibidem*, p. 59.

„Când stau lângă ea pe covor, cetind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă tulbur nebunește. Știu că și ea e tulburată. [...] Ne spunem multe prin literatură. Câteodată ghicim amândoi că ne vrem.[30]

Discuțiile despre literatură par interminabile. Cei doi fac schimburi de idei cu privire la scriitori și operele lor:

„ [...] i-am răspuns că-mi place destul Swinburne. Îmi aduse de pe măsuță un volum uzat și îmi indică un pasaj din *Anactoria,* subliniat cu creionul. Îl cetii tare. După câteva versuri, îmi luă cartea din mână.

-Poate îți place alt poet, căci Swinburne nu-ți place îndeajuns.

Eram jignit și începui să mă scuz, pretextând că întreaga poezie romantică nu valorează cât un singur poem al lui Valéry. Mă ascultă foarte atentă, privindu-mă în ochi, ca la cele dintâi lecții de franceză, și aprobându-mă cu mișcări supuse din cap.

-Vrei să bei o ceașcă cu ceai? mă întrerupse ea tocmai când criticam *poemul filozofic* ca atare, numindu-l hibrid și insuficient.

Erau două exemplare din *L'Inde avec les Anglais* a lui Lucien și, fiind trimise de editor, nu aveau nici un fel de dedicație.

-Una e a dumitale, spuse Maitreyi.

-Știi ce facem? Eu îți dăruiesc cu dedicație exemplarul meu, și dumneata, tot cu dedicație, exemplarul dumitale."[31]

Cei doi nu numai că citesc împreună, ci și traduc operele lui Tagore:

„Cea dintâi seară și noapte (până la 11) petrecută singur cu Maitreyi, traducând *Vallaka* lui Tagore și discutând".[32]

În vara anului 1933, Eliade reia un vechi manuscris, intitulându-l definitiv ***Întoarcerea din rai*.** Personajele romanului sunt intelectuali ce-și pun întrebări. Ei se zbuciumă, iar întreaga lor existență este o frământare. Viața este, pentru mulți dintre ei, lipsită de sens și idealuri.[33]

Pavel Anicet, personajul principal al cărții, este un tânăr atletic, frumos, un veritabil Don Juan. Deși prevestea că va deveni un nume răsunător în cultura română, acesta se pierde pe drum. Încetează să mai scrie și chiar să citească. Presiuni există din exterior, însă nu le dă curs, considerând că vocația sa de autor a murit odată cu tatăl său: „tot ceea ce îmi propusesem să creez era numai ca să dovedesc tatălui că l-am înțeles și l-am depășit"[34].

D. Gîrbea îl întreabă mereu când se apucă din nou de carte. Apare gândul său ce exprimă exasperarea: „ [...] ca și cum există scris undeva că trebuie să lucrezi mereu, să citești până la moarte. Iată că pot supraviețui foarte bine și fără cărți"[35].

Biblioteca sa ocupă jumătate din cameră. Este o odaie „penibilă"[36] și prea mare, „decorată sobru cu o bibliotecă și un birou, iar cealaltă e stearpă, singur patul și o oglindă de celibatar"[37]. Minimalismul camerei îl deranjează. Simte lipsa fratelui său, Petru Anicet și al pianului acestuia. Odaia îi provoacă un sentiment de teamă. Îl înspăimântă cărțile citite pe jumătate și sertarele biroului care sunt pline cu note și caiete. Respectul straniu pe care-l simte

---

[30] *Ibidem*, p. 60.
[31] *Ibidem* pp. 52-53.
[32] *Ibidem*, pp. 60-61.
[33] Mircea Handoca, *Cuvânt înainte* la romanul *Întoarcerea din rai*, Editura Rum-Irina, București, 1992, p.6.
[34] Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Editura Rum-Irina, București, 1992, p.77.
[35] *Ibidem*, p.61.
[36] *Ibidem*, p.78.
[37] Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Editura Rum-Irina, București, 1992, *loc. cit.*

pentru această cameră îl îndeamnă să stea în ea doar pentru a citi sau pentru a dormi. Dorul de muncă îl aduce în biblioteca din odaie, în care citește uneori până la epuizare:

> „[...] citește până a doua zi, citește și în ziua următoare, cincisprezece, șaisprezece ceasuri, până ce simte o negură caldă apăsându-i tâmplele; atunci se culcă, abrutizat, fericit, plin de nădejdi. Reia lucrul câteva zile la rând, cu aceeași ardoare, cu aceeași naivitate. Apoi, deodată, se întreabă: la ce bun? pentru cine? – și pleacă la Ghighi."[38].

O bibliotecă impresionantă este cea a domnului Baly. Pavel Anicet lucrează în această bibliotecă „cu pereții de sus până jos acoperiți cu cărți."[39], la opera „Jurământul vechi românesc", lucrare pe care dl. Baly o începuse alături de Francisc Anicet.

David Dragu, prietenul lui Anicet, are două licențe, este corector de noapte la un ziar și autorul unei „Etici" ce nu va apărea niciodată. El citește „opt ceasuri pe zi în bibliotecă"[40], conform unei mărturisiri a prietenului său, Pavel. Are o bibliotecă personală, din care împrumută mai ales surorii sale, „duduia Getta". La un moment dat, exasperat de faptul că nu știe ce cărți i-a împrumutat și ce cărți au rămas necitite, îi alege la întâmplare două cărți și i le transmite.[41]

Biblioteca sa este tot în odaie și ocupă un perete întreg. Locuiește într-o „cameră pătrată, luminoasă, un perete acoperit cu cărți, patul lângă celălalt perete, la mijloc o masă."[42].

Atunci când se mută, împachetează cu grijă cărțile, revistele și ziarele pe care le deține:

> „Sfârșise de împachetat prima ladă. Deasupra cărților așezase reviste și ziare despăturite. [...]
>
> Cobora cărțile din rafturi, le așeza pe podele, grupându-le după mărime, cântărindu-le în mâini, netezindu-le coperțile. Munca aceasta îl neliniștea, îi fura gândurile."[43].

Cărțile pe care le deține sunt din ultimul an de liceu, au cotoarele bătute de soare și sunt prăfuite. Multe i-au fost dăruite de Francisc Anicet, înainte să moară. Printre volume se află seriile lui Ferrero și Boissier[44].

Romanul ***Huliganii*** (1935) prezintă o perspectivă unică asupra bibliotecilor. Personajul Cezar Tomescu susține o teorie plină de ironie în ceea ce privește impactul bibliotecilor asupra românului de rând. Într-o discuție cu David Dragu, el susține că lectura nu face parte din ocupațiile românului de rând, nu-l caracterizează, iar impactul cărților asupra lui ar putea fi atât de puternic, încât l-ar face să se modifice în mod radical. Subliniază ideea că dacă românul ar avea acces la biblioteci, nu ar mai rămâne el însuși. Igienă mentală prin lectură i-ar transforma ființa în profunzime:

> „Să vedem dacă românul poate rămâne el însuși când va începe să se spele în fiecare zi... Eu nu cred. Cineva observase că ortodoxia e primejduită în satele unde se introduce săpunul; țăranii se convertesc la adventism o dată cu spălatul propriu-zis. Sectele merg mână-n mână cu igiena... Dar când vom introduce școli înalte, biblioteci, medii culturale, cum spune dl Dumitrașcu? Dumnezeu știe ce se va alege atunci din ființa noastră românească."[45]

---

[38] Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Editura Rum-Irina, București, 1992, p.78.
[39] *Ibidem* p.249.
[40] *Ibidem*, p.61.
[41] *Ibidem* pp.25-26.
[42] *Ibidem*, p.83.
[43] *Ibidem*, p.239.
[44] Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Editura Rum-Irina, București, 1992, *loc. cit.*
[45] Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2003, p.153.

Familia Lecca are o bibliotecă impresionantă în vila în care locuiesc. Clădirea în care locuiește această familie este izolată. La ea se ajunge greu. Domnul Lecca trăiește retras în cabinetul lui de lucru, unde studiază istoria ordinului teutonic. El pare izolat de problemele cu care se confruntă familia sa. Rareori iese din bibliotecă și doar atunci când este încercat de presentimente legate de Anișoara, una dintre fiicele sale. Anișoara se lasă sedusă de profesorul său de pian, Petru Anicet, care se folosește de ea pentru a obține bani. Anișoara își urmează tatăl în bibliotecă atunci când petrece prima noapte cu Petru Anicet, dar nu reușește să-i mărturisească neliniștile sale. Îl mai abordează o dată în bibliotecă, atunci când este prinsă de mama sa furând o monedă din aur, pentru a o oferi profesorului său de pian. Anișoara își va mai vizita tatăl de câteva ori în bibliotecă, fără să-i spună ce o macină.

Domnul Lecca lucrează zi și noapte în bibliotecă pentru a clasifica documentele pe care le adună cu privire la cavalerii teutoni în special, și asupra tuturor ordinelor religioase militare în general.[46] Noaptea este cel mai potrivit moment pentru a lucra. Biblioteca se află la etaj, într-un capăt al vilei, așa că domnul Lecca se poate retrage în liniște la masa de lucru:

> „Dormeau, fără îndoială, cu toții; poate singur profesorul veghea încă în bibliotecă, dar tocmai la capătul celălalt al vilei.”[47]

Citește cu ochelarii pe nas la lumina obscură a lămpii cu abat-jour de sticlă verde, la birou, așezat „cu luare-aminte în fotoliu, să nu-și prindă cozile jiletcii lungi și negre”[48]. Atât de tare este absorbit de munca sa, încât nu simte că fiica sa l-a urmat în bibliotecă. Încurcat, neștiind la ce să se aștepte de la Anișoara care „se așează pe scăunașul din piele de lângă biblioteca turnantă”[49], se preface că citește o copie a unui document dintr-un dosar.

Preocupat de ceea ce are de spus fata sa, fără a dori să o grăbească, constată că nu înțelege nimic din extrasul „Landulfi, *Hist. Mediolanensis*, P.65”[50]:

> „Era vorba de *catari*, se înțelege, de acei eretici medievali din Italia și Sudul Franței. Dar, prin boarea luminoasă a lămpii verzi pătrundeau până la ei ochii Anișoarei, prezența ei, întrebările ei nespuse și neînțelese...”[51].

Profesorul Lecca strânge informații pe fișe de lectură, pe care le cercetează apoi înainte de vizitele anuale la Baly. Sandu Baly era un autor consultat deseori de erudiții Bucureștiului. Notează pe coli întregi de hârtie lacune, precizări, cronologie și bibliografie, cu data:

> „15 august. Bibliot. Baly. De consultat Anichkoff, polemică Lot-Borodine. Vagă impresie erori fundamentale, concepție liturgică. ”[52]

sau

> „21 august. *Natio* în epigrafie înseamnă *la petite patrie*. Cf. Texte Cavalerii Teutoni.» Înțelese despre ce este vorba, zâmbi foarte mulțumit, și începu să scrie mai departe...”[53].

Profesorul Lecca apreciază controversele istorice și lingvistice. Atunci când se simte plictisit de discuțiile lipsite de erudiție sau de invitații pe care-i consideră neinteresanți, profesorul Lecca cere voie să se retragă în fundul bibliotecii:

---

[46] Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2003, p.140.
[47] *Ibidem*, p.144.
[48] *Ibidem*, p.140.
[49] Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2003, *loc. cit.*
[50] *Ibidem*, p.141.
[51] Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2003, *loc. cit.*
[52] *Ibidem*, p.237.
[53] Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2003, *loc. cit.*

„Aici, cel puțin, putea consulta în voie câteva cărți. Câteva numai, nu toate, pentru că se așezaseră scaune pe lângă rafturi, și dl Lecca n-ar fi îndrăznit să scoale invitații streini, ca să caute titlurile.”[54].

Numit de Eliade „roman indirect”, ***Șantier*** (1935) reprezintă un caz atipic în literatura română interbelică. El însumează trăsături ale unui jurnal și pe cele ale unui roman de ficțiune. Se adaugă și o serie de note retrospective asupra evenimentelor relatate. Cartea reprezintă o parte a jurnalului intim al autorului din perioada indiană (1928-1931), cu unele paranteze și adnotări făcute în 1935. Romanul este narat la persoana întâi, de către un personaj-narator care-l reprezintă pe însuși Eliade.

Mircea Handoca menționa: „Cea mai mare parte a cărţii este însă introspecţie. Nimeni nu va putea scrie vreodată despre viaţa lui Mircea Eliade neglijând imensul material documentar oferit de *Şantier*.”[55]

Ca în orice roman al lui Eliade, biblioteca joacă un rol capital pentru personajul principal. Lectura unui roman, mai ales, este atât de acaparatoare, încât devine un „viciu nepermis”:

„Lectura îmi dă la început voluptatea unui viciu nepermis, experimentat pe ascuns. [...]

Viciul acesta pe care mi-l satisfac alături de o bibliotecă plină de tratate erudite, la o masă încărcată cu dicţionare şi texte - mă înalţă brusc în propriii mei ochi. Îmi dă un ciudat sentiment al libertăţii.”[56].

Atunci când se autocaracterizează, personajul spune despre sine „că e tânăr şi că mâine-poimâine ar putea muri într-o bibliotecă...”[57].

În primele pagini ale „romanului”, naratorul-personaj mărturisește că începuse să lucreze la biblioteca „cu adevărat faimoasă”[58] a lui D. Recitind jurnalul, descoperă că fusese atât de absorbit de cărțile acestei biblioteci, încât nu notase nimic despre conversațiile cu D sau despre cele pe care le avusese cu oamenii întâlniți în acea perioadă. Notase numai „entuziasme erudite”[59]. Numai o singură dată vorbise despre sine și despre oboseala pe care o resimțea după lungile sesiuni de lectură: „Sunt fericit când pot lucra şi sunt nefericit când mă doboară oboseala, noaptea.”[60].

În bibliotecă scrie în jurnal și-și citește corespondența. Retrăiește mental povestea de dragoste cu R. Rememorează scrisorile acesteia, scrisori în care mărturisea că se simțea umilită și bolnavă și amenința că era dispusă să facă orice ca să plece.

„Am primit cea dintâi scrisoare de la R. M-a tulburat, m-a zdruncinat. [...] Anumite propoziţii din scrisoarea ei mă înspăimântă. E dispusă să facă orice ca să plece. Ce?... Nota aceasta, scrisă în bibliotecă la D. (căci pe adresa lui primisem scrisoarea), o transcriu acum noaptea.”[61].

Mărturisește cu o pseudo-supărare că alocă prea mult timp bibliotecii și prea puțin oamenilor și locurilor ce-l înconjoară. Este un om al contrastelor - pe de-o parte pare că suferă că nu citește suficient, pe de alta că nu descoperă India, că nu o respiră prin toți porii[62]. Spune

---

[54] *Ibidem*, p.262.
[55] Mircea Handoca, *Cuvânt înainte la Șantier,* Editura Rum-Irina, București, 1991, pp. 5-6.
[56] Mircea Eliade , *Șantier,* Editura Rum-Irina, București, 1991, p. 120.
[57] *Ibidem*, p. 57.
[58] *Ibidem*, p. 17.
[59] Mircea Eliade , *Șantier,* Editura Rum-Irina, București, 1991, *loc. cit.*
[60] *Ibidem*, p. 18.
[61] *Ibidem*, pp. 18-19.
[62] *Ibidem*, p. 25.

despre sine că este „pasiv”[63] și contemplă în bibliotecă sau în odaia sa plină cu volume cum trece viața pe lângă el, fără să guste din bucuriile lumii exterioare. Alteori spune că s-ar închide în bibliotecă ca într-o mănăstire, protejat fiind de răul ce vine din afară: „Câteodată mă refugiez în bibliotecă, unde pot rămâne singur, de unde privesc pe ferestrele zăbrelite cu o dorinţă nebună de a nu mai evada niciodată.”[64]. Studiază atât de mult, încât ajunge să aibă senzația de lipsă de echilibru în spațiu: „Cea dintâi înfrângere. Am avut vertigii în biblioteca lui D., azi după amiază, şi a trebuit să mă întorc acasă. Dormisem puţin şi tulburat.”[65].

Dintre lecturile din bibliotecă, menționează: „articole din «Enciclopedia» lui Hasting, îndeosebi asupra cultului şarpelui în India”[66], „un volum de Stcherbatzky”[67], reviste pe care le răsfoiește[68], *Tarr* de Windham Lewis[69], un „roman straniu şi caritabil” [70] pe care „îl citesc şi cu inteligența.”[71].

Îl impresionează biblioteca din casa d-rei Stella Kramrisch, în Park Street, pe care o vede cu prilejul unei petreceri. Vizita îi „dă o poftă nebună să cunosc mai deaproape arta asiatică.”[72]. La fel de impresionat este de biblioteca zemindarului, în timpul unei vizite la Uttarpara. Biblioteca este „magnifică”[73], înnoită în permanență cu ultimele apariții, „printre altele şi *Lady Chatterley's Lover*”[74].

Romanul ***Nuntă în cer*** (1939) constă din „două lungi spovedanii sentimentale”[75] ale personajelor masculine Andrei Mavrodin și Barbu Hasnaș. „Spovedaniile” au în comun același personaj, și anume, Ileana (sau „Lena”). Fiecare experiență de iubire este relatată cronologic, însă poveștile sunt inversate, astfel încât prima povestire aparține experienței celei mai recente.

Inteligentă, sensibilă și melancolică, Ileana i-a atras in mrejele ei pe cei doi bărbați. Ileana citește cu precădere cărți străine. Are o bibliotecă în odaia sa, „o etajeră neagră, cu cărți, cele mai multe nemțești”[76]. Atunci când dispare, Mavrodin începe să caute un semn în biblioteca pe care o avea femeia. Ca să afle dacă nu cumva Ioana i-a ascuns o scrisoare de dragoste, un bilet măcar, el îi răsfoiește toate volumele:

> „Apoi i-am răsfoit filă cu filă toate volumele. Rămăseseră unele semne de carte, câte un plic sau o notă de plată achitată. Am crezut iarăşi, un timp, că Ileana mi-a scris şi alte scrisori, pe care le-a ascuns poate în vreuna din cărţile mele. Rămâneam mult timp în faţa rafturilor, încercând să ghicesc ce volum i-ar fi atras ei atenţia, unde ar fi socotit ea că se poate ascunde mai bine o scrisoare. Mi se părea, atunci, că cineva îmi indică brusc un titlu, că imaginea unei cărţi persistă semnificativ în mintea mea. O scoteam înfrigurat

---

[63] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, *loc. cit.*
[64] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, pp. 38-39.
[65] *Ibidem*, p. 19.
[66] *Ibidem*, p. 26.
[67] *Ibidem*, p. 28.
[68] *Ibidem*, p. 28.
[69] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, p. 120.
[70] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, *loc. cit.*
[71] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, *loc. cit.*
[72] *Ibidem*, p. 45.
[73] *Ibidem*, p. 129.
[74] Mircea Eliade , *Șantier*, Editura Rum-Irina, București, 1991, *loc. cit.*
[75] Ov.S.Crohmălniceanu, „Literatura << autenticității >> și <<experienței>>”, în Literatura română între cele două războaie mondiale, vol.I, Editura pentru literatură, 1967, p.528.
[76] Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, Editura Minerva, București, 1986, p.203.

din raft și o cercetam pe îndelete, ca și cum mi-ar fi fost teamă să-mi zdrobesc și această ultimă nădejde...[77].

Bibliotecile publice apar rar în romanele interbelice ale lui Eliade. O pondere mai mare o au bibliotecile personale, transformate în cabinete de lucru. Nu este întâmplătoare prezența acestui tip de bibliotecă- personajele lui Eliade sunt ori intelectuali în devenire, ori intelectuali rasați. Acestea oscilează între a trăi liber, fără constrângeri, într-o lume a erotismului asumat sau, din contră, a trăi în bibliotecă, departe de tentațiile trupești care le pot distrage de la lumea cărților. De obicei, cedează celei de-a doua tentații.

Biblioteca este văzută ca un refugiu pentru spirit, un spațiu în care pătrund rareori influențe externe. Atunci când o fac, acestea au efect distrugător atât asupra bibliotecii, cât și asupra spiritului celui care citește în ea. Pentru Eliade, el însuși pasionat de citit, biblioteca este o fortăreață care conservă puritatea spiritului celui care este interesat de volumele din ea. Timpul pare mereu insuficient atunci când vine vorba de lectură. Până și necesitățile fiziologice, precum somnul, trebuie să aștepte în detrimentul lecturii.

[77] *Ibidem*, pp.265-266.

DREAMS, TRAUMA AND PROBLEMATIC IDENTIFICATION IN THE SOPRANOS

Andrei Zamfir
PhD Student, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper addresses specific examples where psychoanalytic theory, such as aspects of identification and dream interpretation is applied to scenes from HBO's The Sopranos, more specifically it focuses on the sessions involving Tony Soprano and his therapist. Tony's psychotherapy sessions with Dr. Jennifer Melfi also have an important identificatory function, both for the character as well as the viewer. For the viewer, we are allowed to see glimpses of Tony's insecurities and vulnerabilities that make the character more recognizably human. The paper also addresses 9/11 and its traumatic aftermath in American culture since the show fully integrates the attacks as another plot point. It is necessary to bear in mind that 9/11 can be understood both as a psychic/personal trauma and a cultural/collective one since it was a wound not only in the mind of those directly affected by the tragedy but also in the nation's sense of identity. In in this article, I argue that the show created by David Chase, although apparently dealing with the life of a prominent mafia boss, assesses the ideological reconfigurations of identity in the United States after the attacks on September 11, 2001. In this sense, this article can also be read as taking into account the atmosphere of inevitable post-traumatic shock experiences by many Americans and also some of the attending post 9/11 phenomena and developments. There have been many literary representations of 9/11 and a host of documented volumes on that fateful day and its consequences. The initial solidarity and sympathy that most of the world expressed on seeing the horror of the 9/11 attacks many of the people both in America and abroad watching the event live on television, rerun obsessively in the following days, leading to massive cultural trauma considerably diminished in intensity and scope soon afterward. The political and geopolitical impact of the September 11 attacks and its towering influence over media and pop-culture is that, through literature and other various forms of art, the Twin Towers are still symbolically speaking, burning, forever to be gone up with each narrative of the event. A catastrophic event that takes up front position can be mentioned in The Sopranos as well, as Tony Soprano, a resident of New Jersey, lives through the period of 9/11 and his layer such as mafia boss, father and even Italian-American are blurred and he just becomes another American citizen trying to fight his own "war against terror" too. In this sense, identity is blurred and now we can see that The Sopranos appears to "humanize" the mafia. It tends to say that it is not just a mob show, but a show about life in America, with ordinary citizens like Tony Soprano, his wife Carmela (who is stunned to see Angie Bonpensiero working as a supermarket sample lady and realizes that she – like any other Mob widow, or for that matter, any 9/11 widow – could suffer a similar fate if she doesn't try to understand her husband's finances.), and his daughter Meadow who became passionate about human rights in the United States and provided criticism to Bush era treatments of Muslims in America. Freud's innovative treatment of human actions, dreams, and indeed of cultural artifacts as invariably possessing implicit symbolic significance has proven to be extraordinarily fertile and has had massive implications for a wide variety of fields, including anthropology, semiotics and artistic creativity and appreciation in addition to psychology. To this end, the article poses the following question: Is it psychiatry or psychoanalytic knowledge that it illustrates?

Keywords: The Sopranos, trauma, identity theory, 9/11, dream interpretation.

HBO's serialized drama, "The Sopranos", is a sensation, but its fame transcends its popularity. A niche audience that includes many intellectuals accounts for serious articles in the *New Yorker* and the *Nation*, as well as front-page reviews in the *New York Times,* the *Los Angeles Times,* the *Washington Post*, and other major metropolitan newspapers. In typical postmodern fashion, the show moves television forward to a place where pop culture becomes art. It achieves this formidable feat, first, by renewing the gangster/Mafia theme to make public enemies into people with whom we identify.

Psychology plays an important role in the show. The utterly bizarre dreams that Tony Soprano, the protagonist, experiences and the many therapy sessions with Dr. Melfi prove this statement. We meet Tony Soprano at a crossroads in his life, in which he is suffering from panic attacks, depression and even has suicidal tendencies. What is intriguing is the fact that no matter how hard he tries, year after year, he begins to accept that he may just be a prisoner of circumstance. What *The Sopranos* depicts is not simply the general question of "What happens if a mob boss goes to therapy", but the fear of losing one's identity.

Tony's psychotherapy sessions with Dr. Jennifer Melfi also have an important identificatory function, both for the character as well and the viewer. For the viewer, we are allowed to see glimpses of Tony's insecurities and vulnerabilities that make the character more recognizably human and for Tony**,** these sessions allow him to understand what he is and what his dreams mean.

No understanding of the role of dreams in modern scholarship can ignore Sigmund Freud's towering influence. The founder of psychoanalysis articulated his famous thesis in works publishes around the turn of the twentieth century that dreams are the product of a concealed part of the mind he termed the unconscious and serve as the basis of fulfillment for the dreamer's urgent but unacceptable-and thus repressed-wishes. Freud believed that by carefully interpreting the manifest dream, the analyst could reveal the hidden wish, often an erotic wish, that it expressed. For decades, scholarly approaches to dreaming past societies were defined by this psychoanalytic conception of the dream and how to discover its true meaning.

Freudianism, according to some historians, literary scholars, and anthropologists, signaled that modern science had finally discovered the hidden reason for dreaming. They responded by arguing that systematic dream collection could help to more precisely delineate what was universal about the human psyche – for example, drives and desires – and distinguish it from the culturally specific symbols through which these universals are expressed. Dreams, according to Anthony F.C. Wallace and Dorothy Eggan's practice of midcentury psychoanalytic anthropology, could offer a new route into cultural understanding. Eggan charted a new course for the anthropologist interested in dreams in a series of three concisely written and carefully asserted articles, arguing for the importance of dream study to the ethnographer, the critical cultural information to be gleaned from analysis of manifest content, and the need for more "systematically collected and annotated dream materials." (177) (Eggan, 1949) Much of this work offered a nuanced evaluation of the cultural construction of emotional experience; other versions were backed by cultural conformity or cultural pattern which are now largely discredited by modern ethnography

However, it would be incorrect to assert that psychoanalytic approaches to dreaming ever became strict or directed authority. Even within Freud's lifetime, his original idea that dreams should be understood as the fulfillment of repressed desires gave way to a more fluid understanding of the relationship of dreams to the individual's inner life. While psychoanalysis

undoubtedly piqued the interest of historical actors in their dreams, it also restricted attraction in the rich tradition of premodern oneirology from which Freud had aimed to separate his own, supposedly more scientific methods. The last decades of the twentieth century saw a dramatic shift in this regard, as well as a growing interest in the premodern scientific inquiry of dreams and psychoanalytic theory. Postmodernism and the rise of cognitive neuroscience both challenged psychoanalytic conceptions of mind and self, contributing to a renewed scientific debate about why humans dream and whether the content of our nighttime visions is about more than neural housework.

The dream sequences in *The Sopranos* are the most common divinatory event of the show, which often happens to the main character but other characters have dreams that are in direct relation to Tony or Tony's deeds. The emotional complexity of Tony and the depth at which the writer's probe into his psyche are intended to be peculiar and enigmatic, as we can only see small glimpses of Tony's uninhibited self from the scenes with Dr. Melfi. However, the therapist couldn't break the walls which Tony had built, in other words, the identity of a powerful mobster, a symbol of masculinity and strength. One way in which the vulnerable Tony Soprano can be seen and understood is to go beyond the realm of the Ego and investigate his unconscious mind through his various dreams and hallucinations. As Jung said, "The dream shows the inner truth and reality of the patient as it really is: not as I conjecture it to be, and not as he would like it to be, but as it is." (Memories, Dreams, Reflections) Possibly the Freudian emphasis on an *ad extra* scientific objectivity is what let the two great thinkers to a different appreciation of dreams. For the Viennese neurologist Freud, dreams have a manifest and latent content, whereas for the Swiss psychiatrist Jung dreams say precisely what they mean. Jung's different focus on the reality of the psyche meant that the imaginative, creative function of symbol formation would emerge instead as the most important factor for therapeutic change in his psychology.

Dreams for Jung were thus seen as "a spontaneous self-portrayal, in the symbolic form, of the actual situation of the unconscious" (Collected Works, 505). Dream images are therefore the best possible expression of facts that are still unconscious to the patient. Although Jung believed dreams stood in a compensatory relationship to waking consciousness (so that, e.g.,a person with a dominant thinking function may have powerfully emotional dreams and vice versa), post-Jungians such as James Hillman and Wolfgang Giegerich have tended to emphasize Jung's phenomenological approach to the dream as a portrait of the dreamer's real situation. Robert A. Johnson in his *Inner Work* said that:

> The unconscious manifests itself through a language of symbols. It is not only in our involuntary or compulsive behavior that we can see the unconscious. It has two natural pathways from bridging the gap and speaking to the conscious mind: One is by dreams; the other is through the imagination. (Johnson, 4)

For Tony Soprano, the symbols came from moments of intuition communicated from his subconscious mind through his dreams. These moments make for Tony's most straightforward dreams such as "The Funhouse" dream where his unconscious mind directs him towards the bitter realization that his best friend was a FBI informant. Tony's unconscious uses references to *The Godfather* in order to effectively communicate this information and to inform him of the actions that had to be taken in the external world as a result. He dreams of a fish bank where one of the fish is able to talk directly to Tony, that fish had his best friend's voice. This dream is a prime example of the unconscious mind working during REM sleep to solve problems in

waking life and it also displays Tony's trust in the messages sent from his unconscious-self. "The Funhouse" dream was David Chase's, the writer of the show, first major expedition into Tony's unconscious and it is a significant episode for that reason but it does not pull the curtain on Tony's true character and reveal his soft, emotional side in the way we come to see in later seasons.

"The Test Dream" is important for this matter. A dream sequence which lasts for half of the episode's runtime appears to have a similar path as the previously discussed dream, however it diverts into, in my opinion, interesting psychological territory. To give context, in the episode, Tony is estranged from his wife and children and goes to live by himself in the Plaza Hotel. He goes to see his cousin to vent out some personal issues. Another moment of intuition comes from the realization that his cousin acts anxious and agitated and Tony immediately feels that something is wrong. What Tony doesn't know is that his cousin's friend Angelo was made a casualty in the on-going conflict within the New York family. Tony's cousin is set to avenge Angelo and that vengeance is bound to put Tony's personal and family life in peril. Fully aware of his cousin's unpredictable nature and the fact that he is already suspected of murdering another New York family member, Tony becomes distressed when Angelo's murder and cannot get a hold of his cousin afterwards. That anxiety coming from the waking world manifested into his unconscious as well. The unconscious fuses the fear of losing his family and his business.

The dream starts with Carmine Lupertazzi sleeping next to Tony. Carmine is a significant symbol for Tony in that it was his death that sparked the power struggle within the New York family. Carmine tells Tony about how he misses his wife and that it was lonely on the other side, introducing two of the major dreams of the dream: death and alienation. Carmine is the perfect opening symbol for the weirdness that is to come. In many cases, dreams contain information that is known to the dreamer in some way but cannot be sent to the conscious mind in a more overt manner. Dreams depict the existential idea that nightmares and/or visions are materially true, but that the human conscious mind refuses or is unable to comprehend owing to arrogance, ignorance, or stubbornness. In this light, it doesn't matter who has the dream; what matters is that the 'dream is had' by someone. Michel Foucault, in "The Order of Things" said that:

> "... unlike the human sciences, which, even while turning back towards the unconscious, always remain within the space of the representable, psychoanalysis advances and leaps over representation, overflows it on the side of finitude, and thus reveals, where one had expected functions bearing their norma, conflicts burdened with rules, and significations forming a system, the simple fact that it is possible for there to be a system (therefore signification), rule (therefore conflict), norm (therefore function)." (408)

The overall emphasis of "The Test Dream" is Tony's general fear of inadequacy, which is also represented in the dream by his visit to his old high-school locker room, where he encounters Coach Molinaro. At least twice in *The Sopranos*, Uncle Junior has mocked Tony for being too weak to succeed athletically. Tony goes to the locker room in his dream, therefore, to face the possible truth of Junior's accusation. When Coach Molinaro begins to tell Tony how he failed to live up to his potential, Tony attempts to reject the truth of this judgment by shooting his old coach. He fails when the bullets fall out of his gun and dissolve as he tries to pick them up. The full extent of Tony's fear of sexual inadequacy, the Freudian root of all human fears, is revealed in this dream moment. He leaves this part of his dream in the same psychological place

in which he began it, unsure of his adequacy as a man.

The word *trauma* stems from the ancient Greek, meaning "wound". In contemporary medical and psychiatric literature, writes Cathy Caruth: "The term *trauma* is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind" – a wound inflicted by an emotional shock so powerful that it breaches 'the mind's experience of time, self and the world' and eventually manifests itself in dreams and flashbacks. In this conception, an occurrence is traumatic not simply because it is forceful, but because it is unthinkable, in that it 'resists simple comprehension' and cannot easily be assimilated into already established frameworks of understanding. The actual trauma itself, however, is not the only aspect which is harmful to the victim; it is the repression of its memory which brings forth the symptoms. Freud first associated trauma with hysteria in women, before he later adapted this term in an attempt to explain the long-term, recurring effects of industrial and transportation accidents in the late nineteenth century.

Trauma has increasingly become the subject of research and psychiatric practice not only among people working in the field of psychology but also it has captured the interest of many historians and literary scholars. Trying to define trauma is a very delicate task, and many times the real sense of this word is distorted, to a certain extent, because of the many issues in which culture has been at the center. While employing contemporary theories, complementary to and sometimes making departure from Freud's has the role of offering a better understanding of workings of trauma and to broaden the interpretative framework for the examination of representations of traumatic experience in literature, particularly in contemporary fiction. It is worth noting that Freud's psychoanalysis dealt with cases of hysteria and then moved to deal with veterans of the First World War. Therefore, the diversity of contemporary theories of trauma helped not only in the understanding of the concept but also to take into account other social, political, sociological, and historical constructs and the way trauma writers introduce them in a coherent narrative.

This notion was further modified and elaborated in connection with his treatment of victims of trench warfare during the First World War. In all these cases, trauma makes reference to a real occurrence, a physical or emotional blow that overwhelms the senses and against which the mind and body must defend itself. In addition to numbness, a condition where the capacity to feel pain is suspended, amnesia and repression are defenses of the mind against such an intrusion. The victim simply forgets or denies that anything has occurred. In developing a dynamic model of trauma, Freud called this forgetting a period of latency, where the trauma victim can appear quite normal in carrying out every day routines. There is no exact time frame for the latency period, it could last for days or years, but the effects of the original experience will at some point emerge and manifest themselves, either in nightmares or some otherwise inexplicable abnormal behavior. For later theorists in this tradition, Auschwitz and Hiroshima fully disclosed the catastrophic potential of modernity, and trauma and modernity were intimately linked in a much more general and abstract way. From this perspective, one of the manifestations of a catastrophic age is taken to be the insufficiency of word and narrative to capture the effect of traumatic experience, making reading and writing trauma a problematic exercise. (LaCapra, 2001). A catastrophic event that takes up front position can be mentioned in *The Sopranos* as well, as Tony Soprano, a resident of New Jersey, lives through the period of 9/11 and his layers such mafia boss, father and even Italian-American are blurred and he just becomes another American citizen trying to fight his "war against terror" too. An example of this

particular scenario is his relationship with the FBI agent who is now assigned to the joint terrorism task force.

There have been many literary representations of 9/11 and a host of documented volumes on that fateful day and its consequences. The initial solidarity and sympathy that most of the world expressed on seeing the horror of the 9/11 attacks, many of the people both in America and abroad watching the event live on television, rerun obsessively in the following days, leading to massive cultural trauma considerably diminished in intensity and scope soon afterward. The political value of the September 11 attacks and its towering influence over media and pop-culture is that, through literature and other various forms of art, the Twin Towers are still, symbolically speaking, burning, forever to be gone up with each narrative of the event.

In this sense, identity is blurred and now we can see that *The Sopranos* is not just a mob show, but a show about life in America. The attacks affected almost every aspect of American life, from politics to the economy and even the media and entertainment. Shows during this period of time would face either cancellation or censorship. The 2002 *Spider-Man* film, for example, originally had a trailer which featured the twin towers prominently. After the attack, the trailer was pulled, and most representations of the towers were pulled from shows and movies. *The Sopranos* were no different. The title sequence for the first three seasons has the twin towers visible on Tony's drive home. However, starting in Season 4, the towers were removed from the opening, reflecting the new reality that people were living in. Unlike most shows that existed before 9/11, *The Sopranos* integrated the attacks into the show itself. Story lines and plot points did not necessarily have anything to do with the attacks but the general atmosphere was changed and the consequences of what happened were shown and the way in which people were affected by the tragedy. *The Sopranos*' cast and crew were primarily from the New York and New Jersey areas and as such were deeply affected by 9/11. James Gandolfini, the actor who portrayed Tony Soprano, sheltered many people from the show in his apartment after the attacks and in the aftermath with the Patriot Act and America invading Afghanistan, it's only natural that the new dark reality that the writers were living in would manifest itself in the show.

None of the series' characters died during the horrific events of September 11, 2001, but as anyone who lived in the New York-New Jersey area at that time can tell you, you did not have to be directly affected by this tragedy to have it throw your world view off-kilter. The sidewalks were covered with impromptu memorials, commuter parking lots throughout Jersey were filled with cars whose owners would never claim them, and for a while everyone was either on the verge of tears or understanding of those who were. It was a shocking reminder of just how suddenly life could be taken away, even in a seemingly safe time and place.

In the world of *The Sopranos*, everything is ultimately about money, even respect (which you demonstrate through money), and thus everyone's concern for their future (or lack thereof) is represented by cold hard cash. (Season 4, Episode 1's title comes from a phrase printed on U.S. paper currency[1].) Carmela is stunned to see Angie Bonpensiero working as a supermarket sample lady and realizes that she – like any Mob widow (or, for that matter, any 9/11 widow) – could suffer a similar fate if she doesn't try to understand her husband's finances and have some say in their current and future distribution should she lose Tony. Meadow, Tony's daughter, was also affected by 9/11, but became inspired unlike her father and brother. She became more passionate about human rights in the United States and provided criticism to Bush era treatments of Muslims in America. I think it was great of the show to bring up the consequences of the war on terror and have conversations about how America was changing for the worse.

[1] Season 4, episode 1 is titled For All Debts Public and Private

"For All Debts Public and Private" takes *The Sopranos* into middle age. David Chase, the creator of the show, didn't know at the time how long he intended the series to run, but its advancing years, and the shocking real-life reminders of how swiftly things can end, had him and the characters contemplating the conclusion like never before. It's hard to see things getting better for anyone from here.

Referencing individual trauma, in this case, cultural trauma is a dimension apart, as it refers to more abstract and mediated notions of collective identity, including religious and national identity. The story of how identity became an important cultural issue and how it has developed up to now can be very long or very short, depending on where one starts it. If what is aimed at is a long, comprehensive account of the rising importance of identity problems in human cultural history, one can go back to the first preserved written texts. One such undertaking would feature a long succession of what will be called *identity narratives*, i.e., crafted stories in which those texts arose. Christopher Moltisanti, in the 8th episode of the first season even says the words: "I got no identity. Even Brendan Filone's got an identity. He's dead."[2]

The issues of culture has been at the center of critical and literary-critical studies for quite some time now, and nowhere has it been more prominent in the influential form of literary criticism that has come to be known as the "new historicism". The initial work of the new historicist was rooted in an always implicit but at times explicit critique of older forms of historicism that saw culture as the expression of the unified worldview of a particular historical period or social group or class. However, it also implied a critique and even a rejection of psychological and psychoanalytic theories insofar as they saw particular cultural artifacts as the expression or reflection of an individual psyche. Michel Foucault, a key figure in shaping cultural discourses in both humanities and cultural studies, stated that: "Psychoanalysis and ethnology occupy a privileged position in our knowledge– not because they have established the foundations of their positivity better than any other human science; but rather because, on the confines of all the branches of knowledge investigating man, they form and undoubted and inexhaustible treasure-hoard of experiences and concepts, and above all a perpetual principle of dissatisfaction, of calling into question, of criticism and contestation of what may seem, in other respects, to be established." (The Order of Things, 407)

During the makings of the first season, David Chase, the creator thought about the possibility of a mob boss going into therapy because he had issues regarding his mother. On a surface level this may seem like a very simple idea, but this was the starting point in the exploration of Tony's mind. The brutal discovery that his own mother hates him and even attempted to kill him on top of the habitat filled with violence and crime in which the protagonist resides proved to be traumatic. This has also been shown in the flashback scene in which Tony sees his father chopping someone else's fingers. Later that day, Tony had a panic attack and fainted when he was looking at his mother cooking in the kitchen, more specifically, cutting meat. When speaking about suffering due to traumatic stress, Cathy Caruth, in her "Traumatic Explorations in Memory", explains how numerous studies were made of trauma and the urgent need of learning about certain reactions to violent events and of ways to alleviate suffering. She also said that "psychic trauma involves intense personal suffering, but it also involves the recognition of realities that most of us have not begun to face." (Caruth, vii)

Furthermore, in Caruth's "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History" it is stated that: "... we can begin to recognize the possibility of a history which is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and

[2] "The Legend of Tennessee Moltisanti", created by David Chase, season 1, episode 8, 1999, HBO.

reference). Through the notion of trauma [...] a rethinking of reference is not aimed at eliminating history, but at resituating it in our understanding, that is, of precisely permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not." (182) Adding to this notion, I would argue that if history could be beneficial in recognizing and dealing with traumatic events, cultural context could prove to be fatal in this regard. Tony Soprano is a third generation Italian American living in Newark during the 1960s. His grandfather was a stonemason and moved to Newark, New Jersey from Avelino. He would work multiple projects in the United States but the most important of them all was a church which still stands to this day and carries for Tony Soprano deep significance, symbolic of family and tradition.

Tony's father was seen as a leader to the Italian community in Newark and together with Uncle Junior they would establish themselves as racketeers and criminals. Livia, Tony's mother, suffered from borderline disorder. Livia would always unload her bitterness and hatred towards Tony even threatening him to stick a fork in his eye. When Johnny, Tony's father, returned home from either "work" or from jail, he would resort to his use of the belt as a means of discipline and manners of fatherhood. Specifically, to the cultural context in which Tony was born into, there is a stigma regarding therapy as well. It comes from the belief that asking for help is a weakness. During his sessions, Tony introduces his admiration for Gary Cooper, "the strong, silent type"[3]. Tony's concept of a real man is one who can handle his problems on his own and silence complements the notion of omerta. Livia becomes a frequent topic of discussion because this is the main arc of the story, as Christopher Moltisanti would suggest "every character has an arc[4]". Understanding Livia's impact on Tony is the arc of the first season's therapy. Initially, Tony expresses frustration regarding Livia's stubbornness and bitterness, but Tony would later have to deal with the fact his own mother tried to have him killed. This one woman's lack of love affects him so deeply and contributes to Tony's general feeling of weakness. At one point he even tries to defend her by saying he was "a bad son[5]", that he tried to put her in a retirement community-nursing home. To this, Tony responds with "Oh, Ma, you gotta stop! You gotta stop with this black poison cloud all the time! 'Cause I can't take it anymore!"[6] Regardless of the fact that Tony now recognizes her toxicity and will not allow any further contact, there is a tangle of anger, resentment and guilt which have been with him from his childhood. To this end, history and cultural context only serve the idea of *denial* and how Tony Soprano could never *claim* his traumatic past because the events from his childhood shape his *experience* of the present.

Slavoj Zizek, in "The Sublime Object of Ideology", referred to Lacan's concepts of psychoanalysis and defined the real in a way which can be easily explained and then correlated to Tony Soprano's unclaimed trauma as:

> "We can rephrase here the old 'hippy' motto of the 1960s: reality is for those who cannot support the dream. 'Reality' is a fantasy-construction which enables us to mask the Real of our desire." (Sublime Object, 45)

When talking about the Lacanian real, Zizek has expanded the theory into three different types of real: the symbolic real, the imaginary real, and the real real. The symbolic real defines the rules and actions with which we engage, in order to hold up appearances. The imaginary real is the space where we are confronted with our own desire. The third and most complex version

[3] "Pilot." The Sopranos, created by David Chase, season 1, episode 1, 1999, HBO
[4] "The Legend of Tennessee Moltisanti", created by David Chase, season 1, episode 8, 1999, HBO.
[5] "46 Long", created by David Chase, season 1, episode 2, 1999, HBO.
[6] 46 Long", created by David Chase, season 1, episode 2, 1999, HBO.

of the real is the real real, the core of the real, which Zizek describes as "the obscene shadow of the symbolic real". It is when one realizes the absurdity of reality, the border in which its realization takes place. These three categories of the real are relevant because, from a Zizekian perspective, access to the truth beyond reality produces an encounter with "some traumatic, real kernel." (Zizek, 45)

The previously mentioned and discussed dream-sequences of Tony Soprano prove to be the symbols to the Lacanian real; they are impossible to describe, they escape the boundaries of language because of their nature and they allow Tony to contemplate the notion of his own life, in other words, he is having a glimpse of the real. The imaginary Real, on the other hand, is a change in reality that modifies it. According to Zizek, it "forever distorts our perception of reality, introducing anamorphic stains in it, or the pure Schein (appearing) of Nothing that only "shines through" reality." (On Belief, 81) The imaginary real can be read as a trace of the Real itself, as a clue of the existence of something beyond reality. It is the uncanny feeling before a panic attack, or a dream in which Tony is sitting in the back chair while his father is driving him somewhere unknown, the notion of a predestined path which Tony needs to take that adds to his imaginary entrapment. The third element, the real Real, is the embodiment of truth beyond reality, the cultural context in which Tony grew up and his journey of coping with traumatic experiences. The Real is not only the set of social and cultural situations and problems Tony Soprano is not able to understand, but also the topic that can relate to his past and his own interpretation of his dreams. This could be further justified by the fact that Tony always has different interpretations of his dreams when he is not in the presence of Dr. Melfi.

The constant presence of the Real, are the means by which Tony Soprano exposes his own ideology, thus, formulating his way of rationalizing the Real he has discovered and cannot cope with, sometimes even trying to deny its existence. In the words of Zizek, "Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality, in its basic dimension it is a fantasy-construction which serves as a support for our 'reality' itself…." (The Sublime Object, 45)

The idea of the defenselessness of reality against the Real proposed by Zizek is omnipresent in Tony Soprano's journey. Most of the time the goal of the protagonist is to escape his violent nature and deal with his trauma. However, because of his field of work he always regresses into the "Boss" persona to protect the people around him. In other words, to hide the Real in order to protect reality from it. Tony's self-loathing has seldom been present in therapy, but at the conclusion of the show he realizes how his feeling of responsibility only serves to reclaim the feelings of depression, anxiety and the trauma which he experienced. In Tony's own words when talking about his son after trying to commit suicide: "It's in his blood, this miserable fucking existence. My rotten, fucking, putrid genes have infected my kid's soul. That's my gift to my son."[7]

In order to avoid self-harm, Tony Soprano involves himself with gambling, women, alcohol and even drugs and on top of that, at the end of the show in season six, Dr. Melfi refuses to continue the therapy sessions with Tony because she found out that talk-therapy only validates Tony more and he uses it as a means of sharpening his skills as a criminal. She admits that in six years they never really got anyone and only spun in circles, essentially defining Tony Soprano as a lost cause. Was Tony Soprano getting better or was he just getting better at justifying his bad behavior to both him and others while still at the mercy of his vices and capable of engaging in the most repugnant acts? I would argue that the devolution of Tony

[7] "Walk like a Man", created by David Chase, season 6, episode 17, 2007, HBO

Soprano is the fact that therapy worked. He was now able to commit crimes with no remorse and made him more accepting of his own flaws. Tony, then, lands the haymaker that points to the existential dread that appears to function as the zenith of season six: "After all is said and done, after all the complaining and the crying and the fucking bullshit, is this all there is?"[8]

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources:

1. *The Sopranos*. Created by David Chase, HBO, 1999-2007

Secondary Sources:

1. Anderson, Sarah Wood. "Readings of Trauma, Madness, and the Body". New York: Palgrave Macmillan, 2012.
2. Caruth, Cathy. "Trauma: Explorations in Memory". Johns Hopkins Univ. Press.
3. Eggan, Dorothy. "The Significance of Dreams for Anthropological Research." American Anthropologists, 1949:177
4. Eyerman, Ron. "Social Theory and Trauma." *Acta Sociologica*, vol. 56, no. 1, 2013, pp. 41–53. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/23525660.
5. Foucault, Michel. "The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences". Routledge, 2010.
6. Forter, Greg. "Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form." Narrative, vol. 15, no. 3, 2007, pp. 259–285.,
7. Freud, Sigmund, et al. "Beyond the Pleasure Principle and Other Writings". Penguin Books, 2003.
8. Johnson, Robert A. "Inner Work: Using Dreams and Active Imagination for Personal Growth." Harper One, 2009.
9. Jung, C. G., et al. "The Collected Works of C.G. Jung." Routledge & Kegan Paul, 1989.
10. Jung, Carl Gustav. "Memories, Dreams, Reflections." Vintage Books, 1989.
11. LaCapra, Dominick. "History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory.". John Hopkins University Press, 2014.
12. LaCapra, Dominick. "Writing History, Writing Trauma". Johns Hopkins University Press, 2014.
13. Rothberg, Michael. "Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 Literature." Routledge, 2008.
14. Seitz, Matt Zoller, et al. "The Sopranos Sessions". Abrams Press, 2021.
15. Žižek Slavoj. "The Sublime Object of Ideology". Verso, 2009

[8] "Walk like a Man", created by David Chase, season 6, episode 17, 2007, HBO

AMNESIA: SHIELD AGAINST RECALL IN SCRISORI CĂTRE MONALISA

Andreea-Corina Batori
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Representing the central elements in Anamaria's Beligan novel entitled "Scrisori către Monalisa", memory and recall tell the story of an emigrant who tragically left his country during the communist era. For the main character, amnesia stands both as a shield against painful memories and as a continuous torture because his life has the aspect of a puzzle with too many missing pieces. Drained in anxiety and despair, the individual finds writing a refuge and confesses in a series of letters addressed to an unknown female called Monalisa. The novel finds itself among the writings that illustrate the drama of the human being through communism.

Keywords: communism, emigrant, memories, amnesia, torture

Deși prezentat constant și închipuit drept un sinonim al speranței, al unui nou și prielnic început, comunismul s-a dovedit a fi un coșmar care a răpit speranța milioanelor de oameni, deveniți, în scurt timp, fugarii propriei vieți. Dorind să accentueze încărcătura acestui impas istoric și social, Stéphane Courtois transformă rândurile scrise de Tzvetan Todorov – „Viața a pierdut în fața morții, dar memoria câștigă bătălia ei împotriva neantului" – în mottoul paginilor sale din *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiune*[1], viața, moartea, memoria și neantul reprezentând „actorii" în roluri principale ale existenței derulate în timpul comunismului, precum și ai unei lungi perioade după căderea acestuia. Rămâne însă să descoperim în ce măsură reușesc personajele să țină piept neantului, căci apelul la memorie se va dovedi de multe ori a fi nu o cale de salvare, ci o cădere în gol.

Făcând trimitere la o idee a filosofului Leszek Kołakowski cu privire la impactul istoriei asupra societății umane, Vladimir Tismăneanu punctează într-un articol un aspect important, și anume acela că „diavolul nu doar că s-a întrupat în istorie, dar a dat peste cap și memoria noastră asupra-i…"[2]. Memoria însăși reprezintă elementul central al romanului *Scrisori către Monalisa*, Anamaria Beligan construind în paginile acestei scrieri tipologia emigrantului care se confruntă cu o violentă amnezie ce poartă în subsidiar starea de confuzie și ambiguitate a individului forțat să își părăsească țara aflată sub patronajul distopiei.

Convins că memoria lui „s-a năclăit într-un mâl al uitării din nevoia firească de supraviețuire"[3], Matei se refugiază în amnezie tocmai pentru a impune amintirilor un blocaj, deoarece, deși își dorește să pună capăt crizei sale de identitate, protagonistul este încercat de

[1] Stéphane Courtois, *Crimele comunismului* în Stéphane Courtois et alii, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiune*, traducere din franceză de Maria Ivănescu, Editura Humanitas, București, 1998.
[2] Vladimir Tismăneanu, *Memoria noastră asupra Diavolului*, Redacția Radio Europa Liberă Moldova, septembrie 2021, Disponibil pe https://moldova.europalibera.org/a/memoria-noastr%C4%83-asupra-diavolului/31435124.html, consultat în data de 11 aprilie 2023.
[3] Anamaria Beligan, *Scrisori către Monalisa*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 61.

teama enormă de a descoperi „prea multe”, adică de a se afunda în întunericul unor trăiri pe care și-ar fi dorit ulterior să nu le cunoască niciodată. În acest sens, mărturisește: „Mie îmi convine. Și mă tem de ziua când îmi voi aminti prea multe. [...] Într-o bună zi s-ar putea să mă trezesc cu imaginea intactă a tot ceea ce a fost. Și asta mă sperie de moarte. De aceea am recurs la acest joc viclean cu memoria mea. O oblig să-mi readucă lucrurile, frânturile fără de care nu pot trăi. Dar, în același timp, o împiedic să-mi redea sensul acelei precipitații de evenimente care m-a adus pe aceste maluri.”[4] În sufletul său zace o presimțire clădită pe sânge, păcat și disperare. La nivelul punctuației, se poate observa redarea sacadată a ideilor interioare, utilizarea succesivă a punctului ortografic intensificând temerile unui eu fragmentat.

Acest individ fără nume de familie, fără acte de identitate, pierdut și orfan, este captivul unui coșmar, aflându-se în permanență „lângă o apă. În apă, sub apă, înghițit de apă. Apă, apă peste tot.”[5]. Despre un „psihism acvatic” vorbește Bachelard în *Apa și visele*. În concepția filosofului, apa reprezintă și ea un „tip de destin”, „destinul van al imaginilor fugitive”, al unui vis fără sfârșit, „un destin esențial care metamorfozează întruna substanța ființei”[6]. În concepția lui Bachelard, ființa „menită apei este o ființă în derivă”, care „moare în fiecare clipă, ceva din substanța ei se prăbușește neîncetat”[7]. Matei este, într-adevăr, această ființă menită apei, despre care vorbește autorul francez, și are, în final, același destin tragic al apei sângerânde, devenită un fluviu al cadavrelor. Îmbrăcând vălul furiei, al deznădejdii, al încăpățânării, apa coșmarescă, „mâloasă, cleioasă, însângerată” este chiar apa Dunării „plină de hoituri”, care l-a adus pe Matei la porțile Hotelului Arkadia. Acest hotel al fugarilor ilustrează, așa cum susține Irina Petraș, „o lume între lumi, un Babel improvizat, în care limbile se amestecă placid și inevitabil”, în care „oameni de toate soiurile în ţara nimănui mocnesc gânduri rele pentru ţara din care au plecat, căznindu-se să vadă lucrurile bune din ţara visată.”[8]. Hotelul adăpostește așa numiții *Asylbewerber*, azilanții sau doritorii de azil în Germania, *fugarii* față de care autohtonii nu simt altceva decât repulsie, traversând strada odată ajunși în fața hotelului Arkadia care reprezenta pentru ei „o insuportabilă insultă”. Existența locuitorilor hotelului este una suspendată între două viziuni total distincte: „dacă pentru cei plecaţi la muncă viaţa dincolo se petrece cu gândul la mai binele pe care îl vor aduce acasă, pentru cei în căutarea unui loc pe măsura proiectelor personale, e urgentă construirea uitării și a unei noi identităţi.”[9]. Cea de-a doua opțiune se dovedește a-i fi imposibilă lui Matei, căci o identitate nouă nu poate fi construită în umbra unui trecut care, deși aproape în totalitate necunoscut, parazitează constant universul lăuntric al eului.

Coșmarul care îi terorizează în mod repetat ființa ascunde fragmente din viața sa anterioară emigrării. Jung considera visul recurent un fenomen, născut „dintr-un traumatism care l-a marcat pe individ cu o cicatrice caracteristică”[10]. În ceea ce privește protagonistul romanului, cicatricea sa este de două feluri: una exterioară, vizibilă pe umăr și pe cap, respectiv o cicatrice interioară, de proporții mult mai mari. Cert este că, indiferent de caracteristicile sale, cicatricea rămâne dovada cruntei experiențe, rădăcină a unui traumatism indestructibil. Expuse pe fundalul

---

[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem,* p. 7.
[6] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1999, p. 10.
[7] *Ibidem*.
[8] Irina Petraș, *Oglinda și drumul: prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013, p. 121.
[9] *Ibidem*.
[10] C. G. Jung, *Analiza viselor. Ediție critică*, Selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Aropa, 1998-2003, p. 79. Varianta digitală disponibilă pe https://www.academia.edu/3731188/Jung_Analiza_Viselor, consultată în data de 13 februarie 2023.

unui tablou acvatic, momentele vizualizate de către Matei în timpul somnului sunt resimțite precum o furtună în mijlocul căreia ființa nu reușește să găsească o insulă „la care fiecare are dreptul”[11], rămânând cu iluzia unei Ithaca niciodată regăsite. Ceea ce persistă în schimb este un zgomot care perturbă linearitatea imaginilor, redat de către personaj printr-un simplu „zdrang”. Zgomotul menține viu contactul dintre realitate și lumea închipuită în vis, Matei aflându-se în punctul de a se trezi ori de câte ori receptează unda de sunet. Scriitoarea recurge la cele două toponime „afară” și „dinăuntru”, întrucât „zdrăngăneala” reunește universul exterior cu cel interior, personajul regăsind în adâncul zgomotelor bătăile propriei inimi. Anamaria Beligan surprinde cu acuitate aceste trăiri care macină iremediabil eul, plasându-le în sfera unei suferințe corporale accentuate: „Mușchii feței, contorsionați, îi încremeniseră într-un rânjet de durere. Zdrăngăneala de-afară și cea dinăuntru se împreunaseră, răscolindu-i durerea. Durere crudă, ascuțită, nimicitoare. Durere din aia care-ți taie adânc în carne ca niște elice nesățioase de șalupă.”[12]. Lexemul „șalupă” anticipează tabloul migrației ilegale a protagonistului care a încercat, precum mulți alții în perioada comunismului, să traverseze Dunărea înot, fuga din țară transformându-se într-un deziderat, simbol al disperării instalate din pricina opresiunii unui sistem care îi anula individului orice drept la intimitate, la viață privată, la libertate. Șalupa nu simbolizează însă salvarea, ci tocmai moartea, în ea fiind purtați securiștii care ucideau fără milă fiecare viață întrezărită pe suprafața apei.

Între anii 1949-1989, au fost înregistrate numeroase treceri frauduloase a frontierei de către cei care vedeau dincolo de granițele statelor comuniste imaginea unei vieți libere, neîngrădite. Evadarea spre „lumea liberă” a constituit însă o gravă infracțiune, cu consecințe pe termen lung, răsfrânte nu doar asupra celui care comitea fapta, cât şi asupra întregii sale familii, în ochii organelor statului, toți cei care se încumetau la trecerea ilegală a frontierei fiind considerați infractori și tratați, prin urmare, ca atare. Valul migraționist a atins apogeul după 1985. În ciuda numărului ridicat de crime, libertatea unui „dincolo” încă neîntâlnit menținea viu visul evadării. Frontierele de trecere ilegală deveniseră sângeroase, viața pierzând în fața ideii de libertate sub care s-a aflat camuflată moartea însăși[13]. Apele roșiatice ale Dunării sunt cele surprinse și în coșmarul lui Matei, însă motivul prezenței lor este pentru un moment de nedeslușit, la fel ca și filmul vieții sale. Tot ce își amintea erau „doar frânturi de gânduri, cioburi de vise, vorbe în vânt plutind fără țel pe deasupra Danubiului primordial, întunecat și mâlos, sub cerul plin de galaxii precare”[14]. Echivalentul regăsirii oricărei chei către descifrarea trecutului și, implicit, către înțelegerea coșmarului, a acelui torent de „lacrimi danubiene” care își făcea loc înlăuntrul său în așteptarea nopții, îl constituie tocmai ridicarea la suprafața apei mâloase, nesfârșite, „duhnind a Dunăre și moarte”[15].

Anxietatea, angoasa și disperarea provocate de amnezia, care îl împiedică pe Matei să găsească firul roșu al momentelor din trecut, sunt expuse într-o serie de scrisori adresate unei prezențe feminine necunoscute: Monalisa. Chiar dacă era nesigur de faptul că aceasta există în realitate, Matei consideră că este mai ușor să te confesezi unui suflet anonim, scrisul devenind pentru el o șansă de descătușare provizorie din închisoarea propriei minți. Întrucât „în mintea lui

---

[11] Anamaria Beligan, *Op. cit.*, p. 8.
[12] *Ibidem.*
[13] În volumul Simonei Sora *Complezență. Înălțarea la Ortopedie*, Maia, personajul-narator, își expune gândurile cu privire la evadarea din țară, călătoria pe lună părându-i mult mai reală, mai realizabilă decât orice fugă din calea comunismului: „A fugi era moartea, a fugi era capătul vieții cunoscute, saltul în abis [...]”. (p. 73)
[14]Anamaria Beligan, *Op. cit.*, p. 129.
[15] *Ibidem*, p. 47.

mâloasă fotografiile refuzau să se nască”[16], protagonistul se simte ușurat să își expună pe hârtie coșmarul acvatic în jurul căruia roiesc nenumărate incertitudini. Deși simțea că se înăbușă de durere, „o durere alcătuită din mii de fotografii nedevelopate”[17], că după fiecare noapte „îl durea fiecare organ, fiecare țesut, fiecare celulă, fiecare gând”[18], coșmarul acesta „era singurul loc pe care-l putea numi acasă”[19]. Gândul că în coșmarul său se ascunde ceva, îl consumă și naște în interiorul său o adâncă depresie, fluviul dinlăuntrul lui inundându-i perna cu lacrimi la fiecare trezire. Frământându-se continuu, lipsit de orice act care să îi ateste identitatea, Matei se consideră pe sine un oportunist care trăiește pe spezele statului german, este convins că el nu are viitor și îndreptățește pe oricine îl percepe precum „un nevolnic care-și plânge singur de milă”[20]: „Am să plec. Categoric. Negreșit. Nu vreau să impun eficientului stat german prezența mea al cărei singur țel în viață este gratuitatea frivolă și frivolitatea gratuită.”[21]. Moartea reprezintă pentru personaj constrângerea de a pluti veșnic într-o apă neagră și impură. De aceea, când comite suicidul, eul pătrunde într-un spațiu liminar, însă tot de natură acvatică, un soi de „iad sărat”, după cum însuși personajul îl numește, în ale cărui ape spera să se cufunde pentru totdeauna. Tentativa de a-și pune capăt vieții eșuează, Matei invocând în scrisoarea către Monalisa același fluviu peste apele căruia trebuia să treacă în fuga sa către libertate: „Am plecat într-o călătorie dincolo de fluviu, dar n-am făcut decât să mă amăgesc. Căci între moarte și fluvii există o legătură intimă de care nu ne este permis să facem abstracție. [...] pluteam, purtat de Dunăre, aceeași eternă Dunăre [...]”[22]. Plutirea devine simbol al existenței suspendate între trecut și prezent, apa fiind o ancoră de care ființa se agață în căutarea unor răspunsuri, care se dovedesc a fi însă greu de îndurat. Întors din călătoria sa către moarte, Matei este chinuit de alte întrebări, dorindu-și să fi fost ucis odată cu părinții săi la graniță, în loc să fie „izgonit” în viață. Mărturisirea „nici chiar iadul n-a vrut să mă primească” dezvăluie puternica alienare față de propriu eu, violenta criză a identității care nu mai cunoaște limite.

Episodul cutremurător al părăsirii frauduloase a țării prin traversarea înot a Dunării, sub amenințarea harpoanelor, îi este readus în memorie în urma tentativei de suicid: „După cum ți-am scris, m-am trezit purtat de apele fluviului, izbit din toate părțile de umeri, coate, tălpi, genunchi – de leșurile acelea căsăpite de șalupă. Și deodată, spre cumplita, irespirabila mea oroare, mi-am adus aminte.”[23]. Scena, confirmată apoi de visul prietenului său Radovan, cel care avea „harul” de a vizualiza realitatea vieții odată adormit, îl determină pe Matei să își aducă aminte de o promisiune făcută uneia dintre „singurele ființe omenești pe care le-a iubit și respectat în viața asta”, Angelicăi, și anume aceea de a o scoate pe fiica ei Ancuța din țară, „din pușcăria asta”, „într-un alt spațiu neatins de mâlul și mizeria realității”, „dincolo de fluviul ucigaș, departe de blestemul mării noastre”, ca ea să nu cunoască niciodată „abeceul crimei și al uitării”[24]. Gândul ucigător al neîndeplinirii „misiunii” îi cutremură trupul: „Mi-am adus aminte că lăsasem în urmă un trup de cinci ani [...] pierdut undeva între mine, apele fluviului și o șalupă dementă care ne sfâșiase noaptea.”[25]. Din acel moment, marea pare să aibă două maluri: unul

[16] *Ibidem*, p. 11.
[17] *Ibidem*, p. 27.
[18] *Ibidem*, p. 15.
[19] Ibidem, p. 27.
[20] *Ibidem*, p. 92.
[21] *Ibidem*, p. 117.
[22] *Ibidem*, p. 193.
[23] *Ibidem*, p. 258
[24] *Ibidem*, p. 256.
[25] *Ibidem*, p. 259.

destinat celor decedați, răpuși de cruzimea sistemului comunist, respectiv un mal destinat celor care au reușit, cu noroc, să scape, rămânând în viață, însă veșnic bântuiți de ororile trecutului. Matei supraviețuiește, ajungând pe cel de-al doilea mal menționat, prăbușindu-se „de partea cealaltă a mării, acolo unde carnea refuză să se descompună, unde rănile refuză să se șteargă și unde până și zâmbetele continuă să plutească într-un etern și sulfuros precipitat.”[26]. Personajul îi povestește Monalisei despre „magnitudinea eșecului” său, a cărui gravitate se intensifică din pricina convingerii că „din toată îmbârligătura aia care fusese viața” sa, singurul lucru pe care izbutise să-l priceapă era „acest scop, această misiune”. Prizonier al traumei, Matei cutreieră în continuare fluviul în căutarea fetiței care „dispăruse dintre ape, așa cum dispăruse din lume: fără număr și fără dosar”, doar cu un diminutiv „comun și anodin: Ancuța”[27]. Singura întrebare care îi rămâne lui Matei în minte, urmărindu-l în fiecare zi a vieții sale, indică cruzimea unui sistem în fața căruia viața, prea puțin însemnată, a pierdut în mod lamentabil în fața armelor, în fața apei, în fața ideologiei comuniste ce a îmbrăcat tragica mască a morții: „Cum de rabdă Dumnezeu așa scârnăvii, care trag gloanțe într-un copil ce nu știe înota, în plină noapte și-n plin fluviu?”[28]. Asemenea Mântuitorului răstignit pe cruce, Matei, purtat de ape, îi mărturisește Monalisei că ar fi vrut să strige „Iartă-i, Doamne, că nu știu ce fac!”, însă, în agonia sa, realizează că cei ce continuau să hăituiască ca pe niște șobolani „omu’ din apă cu copilul în spinare”, știau prea bine ce făceau, aveau conștiința faptelor sale. Prin urmare, cu ultimele puteri, aruncă asupra „bestiilor ucigașe” unica sa armă, și anume, blestemul, rămânând în suflet cu speranța că, într-o bună zi, *trupul șalupei* își va da și el duhul, moment în care „nu va rămâne nicio urmă în afară de rănile noastre”.

Pe fondul amneziei, Anamaria Beligan clădește de fapt povestea „trădătorilor de patrie”, cum erau numiți indivizii care au avut curajul să își părăsească țara natală, a cărui mers era adânc umbrit de comunism. Amnezia constituie un pretext pentru a expune contactul cu marile evenimente ale istoriei, dar, mai ales, cu consecințele acestora filtrate prin „ternele, cotidienele, lumeștile tribulații ale cărnii” care „doare, arde, pute, sângerează, se descompune în groapa comună sau pe malul vreunui fluviu blestemat.” Prin intermediul acestui scenariu, scriitoarea postdecembristă surprinde în romanul *Scrisori către Monalisa* adevăruri care pentru mulți par poate mult prea dure, cu atât mai mult cu cât România s-a distanțat considerabil, temporal vorbind, de respectiva perioadă istorică. Referindu-ne la procesul evolutiv al indivizilor (educație, trai, valori, deschidere), cât de reală este însă această distanță? Cum am reușit să o glorificăm, dacă aruncăm o scurtă privire la imaginea actuală a societății românești? „Un stat nou cu oameni cu păcate vechi nu se poate concepe.”[29] – o afirmație pertinentă, valabilă și astăzi, descoperită întâmplător de Matei într-o carte. Chiar dacă ororile vechi, au fost înlocuite cu altele noi, vom rămâne totuși în sferele romanului, îndreptându-ne atenția către șocul emigrării și nu către societatea din România de astăzi. Cert este faptul că, așa cum menționa Irina Petraș, odată cu evadarea mult visată din mediul concentraționist al statutul român înainte de 1989, „viața cotidiană deprinde gesturi noi, o altă libertate și o altă anvergură, dar interiorul continuă să lucreze fără pământare, cu fire greu de rupt și legături greu de ignorat”[30]. De aceea, deși ajunși deja în Germania, unde sperau să obțină cât mai repede azilul, românii nu reușeau să se despartă de anterioritatea lor. De la un simplu obicei al preparării cafelei, Matei se întreabă „De ce mai

[26] *Ibidem*, p. 299.
[27] *Ibidem*, p. 261.
[28] *Ibidem*, p. 283.
[29] *Ibidem*, p. 177.
[30] Irina Petraș, *Op. cit.*, p. 121.

frecăm noi nes-ul când Germania asta-i plină de lapte și de frișcă?". Răspunsul îl oferă tot el: „Frecăm în continuare nes-ul pentru că acest act ne definește. Suntem un produs al precarității și al îngrădirilor, dar am reușit să creăm o iluzie din înseși aceste limitări. […] Se pune însă întrebarea: chestia asta ne face poeți sau măcar scamatori […] sau cumva niște perverși, îndrăgostiți de propriile noastre îngrădiri?"[31]. De *îngrădiri* și-a dorit fiecare individ să scape, alimentându-se cu speranțele de trecere frauduloasă spre o libertate evazivă, căci Matei a ajuns singur la concluzia că libertatea e o invenție, iar „iar o lume fără ziduri nu este cu nimic mai puțin utopică decât raiul comuniștilor". Țara străină nu este nicidecum echivalentul utopiei. Urmărit de trecut, individul nu poate dărâma miliardele de ziduri pe care le-a ridicat neîncetat în interiorul său, împrejmuite chiar cu sârmă ghimpată, conform mărturisirilor protagonistului.

Dunărea, cu ale sale „cantități uriașe de moarte", bântuie amintirile celui afundat într-o durere kilometrică, fără început și fără sfârșit, asemenea apelor fluviului. Deși privit precum un individ care a scăpat de „regimul de teroare al vampirului Ceaușescu", Matei poartă cu sine trauma unui trecut de care nu se poate desprinde. Chiar și în momentul tentativei de suicid, aceleași ape îi inundă mintea, o Dunăre „întunecată și murdară", „malignă, în veci otrăvită și otrăvitoare", „înroșindu-se treptat de sângele a mii de capete ți membre și trunchiuri sfârtecate de-o șalupă nesătulă"[32]. Mai mult, apa roșiatică îi inundă până și corpul, țâșnindu-i din vine în locul sângelui. În ochii emigrantului supus acestui șoc de proporții colosale, România comunistă rămâne „țara șalupei". Încărcată cu suflete, șalupa de pe apele sângerânde ale Dunării este acea barcă a lui Caron – un simbol ce va rămâne legat de indestructibila nefericire și suferință a oamenilor[33]. Cu fiecare imagine rememorată, cu fiecare trăire povestită Monalisei, Matei simte că *frontiera* se apropie din ce în ce mai tare. Prin urmare, își acceptă înfrângerea, așteptând ca în cele din urmă *fluviul* să moară. Cu toate acestea, ființa ajunge sub acel strat de viață, în „marele adânc anoxic", înconjurat de „sute peste sute de kilometri de moarte, de unde oxigenul, elementul vieții, a fost izgonit pentru vecie"[34]. Matei nu găsește altă cale de salvare decât aceea de a păși în foc, elementul purificator al sufletului. De această dată, nu mai privește în urmă și se avântă în flăcările din Hotelul Arkadia, fără să își ia rămas-bun, întrucât „există într-o viață o anumită normă de bun-rămasuri care nu poate fi depășită."[35].

Blocajul pe care personajul Aneimaria Beligan l-a impus amintirilor a fost dărâmat, demonstrând că ființa umană deține un control infim asupra minții și că trecutul traumatic nu poate fi mereu învins. De remarcat accentul pe care scriitoarea îl plasează asupra corporalității. Suferința, agonia, disperarea se înscriu într-un peisaj al tribulațiilor corpului și trupului deopotrivă. Cruzimea exercitată asupra corpului purtat de apele fluviului coșmaresc, trauma trăită de trupul captiv unui destin implacabil redau obsesiile autoarei legate de „alchimia grotescă a regimului Ceauşescu"[36] într-un proces de autolegitimare a fugarului pentru care amnezia reprezintă, paradoxal, poarta către înfruntarea fantomelor trecutului comunist.

[31]Anamaria Beligan, *Op. cit.*, p. 12.
[32] *Ibidem*, p. 163.
[33] Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 82.
[34] Anamaria Beligan, *Op. cit.*, p. 228.
[35] Ibidem, p. 247.
[36] Ștefan Borbély, *O reeditare*, în Revista „Contemporanul", Nr. 05, mai 2015. Disponibil pe https://www.contemporanul.ro/lecturi-despre-carti/stefan-borbely-o-reeditare.html, consultat în data de 10 martie 2023.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES

1. Beligan, Anamaria, Scrisori către Monalisa, Editura Polirom, Iași, 1999.
2. Sora, Simona, *Complezență. Înălțarea la Ortopedie*, Editura Polirom, Iași, 2020.

SECONDARY SOURCES

1. Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1999.
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010.
3. Ciocan, Cristian, *Întruchipări: studiu de fenomenologie a corporalității*, Editura Humanitas, București, 2013.
4. Ciocan, Cristian, Mincă, Bogdan, *Heidegger și ființa omului. Scrisoarea despre «umanism» după 70 de ani*, Zeta Books, București, 2019.
5. Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare: Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.
6. Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
7. Courtois, Stéphane, et alii, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiune*, traducere din franceză de Maria Ivănescu, Editura Humanitas, București, 1998.
8. Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003.
9. Jung, C. G., *Analiza viselor. Ediție critică*, Selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Aropa, 1998-2003.
10. Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc contemporan și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
11. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Iași, 2019.
12. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
13. Petraș, Irina, *Oglinda și drumul: prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013.
14. Sora, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

ELECTRONIC RESOURCES: ARTICLES

1. Borbély, Ștefan, *O reeditare*, în Revista „Contemporanul”, Nr. 05, mai 2015. Disponibil pe https://www.contemporanul.ro/lecturi-despre-carti/stefan-borbely-o-reeditare.html, consultat în data de 10 martie 2023.
2. Vladimir Tismăneanu, *Memoria noastră asupra Diavolului*, Redacția Radio Europa Liberă Moldova, septembrie 2021, Disponibil pe https://moldova.europalibera.org/a/memoria-noastr%C4%83-asupra-diavolului/31435124.html, consultat în data de 11 aprilie 2023.

THE LITERARY FOLKLORE OF THE ROMANIANS IN SERBIAN TIMOC

Cristian Colonelu
PhD Student, University of Craiova

Abstract:Literary folklore represents a large chapter of Timocene popular culture, being a system of values in permanent movement. It is in a continuous renewal, evolution, determined by the collective, not by the individual. Poetry, popular prose outline the aesthetic of people's cultural values, through the substance of metaphors, allegories, symbols or through their imaginary structure.

Keywords: song, heritage, fairy tale, Romanians, Timoc

Folclorul literar reprezintă un mare capitol al culturii populare timocene, fiind un sistem de valori într-o mişcare permanentă. El se află într-o continuă înnoire, evoluţie, determinată de colectivitate, nu de individ. Poezia, proza populară conturează esteticul valorilor culturale ale oamenilor, prin substanţa metaforelor, alegoriilor, simbolurilor sau prin structura lor imaginară.

Clasificarea *„faptelor"* ce alcătuiesc folclorul literar s-a dovedit mult mai dificilă decât realizarea aceluiaşi procedeu în literatura cultă, datorită imensităţii surselor informaţionale. Dacă literatura scrisă poate fi analizată din perspective multiple (istorică, diacronică, sincronică), creaţiile literare folclorice nu permit decât o abordare sincronică. O cercetare diacronică se poate face doar la diferite niveluri, de exemplu: la nivelul unei teme, unor motive, unor mijloace de expresie.

În secolele XIX şi XX, faptele folclorului literar au fost delimitate în general după o teorie aplicată literaturii culte – cea a genurilor şi speciilor literare. Din această perspectivă, creaţiile populare ale românilor timoceni pot fi clasificate astfel:

- genul liric: doina (de dor, de haiducie, de înstrăinare, de jale s.a.), cântecul, strigătura;
- genul epic în versuri: balada (pastorală, vitejească, despre domnitori, de familie, fantastică,), legenda;
- genul epic în proza: basmul, legenda (funcţie de cunoaştere / gnoseologică), snoava (funcţie educativă);
- genul dramatic: scenete cu măşti etc;
- genul aforistic, texte enigmatice: proverbe, zicători, ghicitori;
- folclorul copiilor.

De-a lungul timpului, colectivitatea tradiţională a românilor timoceni a manifestat o atitudine diferenţiată faţă de creaţiile populare care au fost actualizate în situaţii specifice sau în anumite momente ale anului calendaristic, de exemplu: colindele sunt interpretate numai cu ocazia sărbătorilor de iarnă; poveştile, snoavele, basmele erau spuse la clăci şi şezători; bocetele, cântecele de *„trecere"* a mortului în lumea cealaltă sunt legate strict de înmormântare; baladele însă erau specia preferată în satelor româneşti (până la jumătatea secolului al XX-lea), fiind cântate chiar şi la nunţi. Astăzi predomină cântecele lirice, baladele circulând în număr restrâns şi în variante scurte.

În paginile anterioare şi următoare din acest capitol, am prezentat printr-o viziune a antropologiei literare fapte de folclor literar românesc dintre cele mai valoroase pentru Krajina Serbiei, grupate în câteva culegeri care reunesc creaţii datate încă din secolul al XIX-lea: *„Chants populaires des Roumains de Serbie”*- Émile Picot*; „Poveşti populare româneşti”, „Poezii populare de la românii din Timoc”*- Cristea Sandu Timoc, *„Lele, dorule…”* – Sima Prunarević. Criteriul principal de abordare a constat în funcţionalitatea fiecărei categorii literare în parte, de exemplu, aspiraţia românilor de a trăi într-o lume ideală reprezintă funcţia basmului fantastic, în timp ce snoavele au o funcţie satirică, moralizatoare, baladele o funcţie social-educativă, iar legendele – una cognitivă.

După criteriul funcţional, dar având în vedere şi complexitatea structurii, modalitatea în care sunt compuse creaţiile folclorice, am făcut următoarea delimitare a acestora:

1. poezia de ritual şi ceremonial;
   - poezia obiceiurilor calendaristice (cu dată mobilă şi cu dată fixă);
   - poezia obiceiurilor ce marchează momente semnificative din viaţa omului (naşterea, nunta, moartea);
   - descântecele;
2. proza populară (basmul, legenda, snoava, povestirea, anecdota);
3. cântecul epic (cântecul epic-eroic, cântecul epic-mitologic, cântecul epic haiducesc, balada nuvelistică);
4. cântecul liric (doina, cântecul de leagăn, strigăturile);
5. categoria creaţiilor aforistice sau de cugetare (proverbe, zicători, ghicitori).

EPOSUL LITERAR DIN SECOLUL AL XIX-lea, SURPRINS DE ÉMILE PICOT ÎN *„CHANTS POPULAIRES DES ROUMAINS DE SERBIE”*

Despre realizarea acestei culegeri de texte populare româneşti din zona Timocului, autorul Émile Picot mărturiseşte, în deschiderea volumului, că ar proveni de la savantul lingvist Stojan Novaković, care ocupa atunci postul de ministru al Serbiei, la Constantinopol. Culegătorii primi, de pe teren, ar fi fost: Georges Dimitriević, Svetozar Stojadinović, din Negotin, dar şi o învăţătoare al cărei nume s-ar fi pierdut. Primii doi culegători proveneau din familii de români, dar nu ştiau decât scrierea sârbească, iar textele au fost redactate, într-o primă fază, în această limbă. Publicarea acestor creaţii a fost amânată zece ani, datorită armonizărilor fonetice la care s-a lucrat şi dorinţei de a da o cât mai exactă traducere. Alexandru Odobescu a fost cel care a realizat traducerea şi scrierea textelor din franceză, în limba română.

Creaţiile populare prezentate în culegere sunt clasificate în patru secţiuni: cântece de iubire şi satirice (*les pièces amoureuses et satiriques*), proverbe populare (*les dictons populaires*), cântece pentru copii (*vers enfantins*) şi cântece istorice (*chants historiques*).

CÂNTECE DE IUBIRE

Cântecele de iubire plasează, mai întâi, protagoniştii într-un cadru pastoral specific. Păstorii nu au *„nici griji, nici nevoi”*, se culcă liniştiţi pe *„pat de fân”*, cu capul *„pă muşunoiu”*, ascultând chemarea iubitei: *„Mâi ciobane de la oi,/ Mută-ţi stâna către noi.”*

Fetele de *„ciocoiu”* au o atitudine mândră în iubire: *„Ieo sunt fată de ciocoiu,/ Ieo iubesc pe cine voiu./ Vino, vino, vino, puiule,/ Ş-al meo trandafirule!”*[1]

[1] Émile Picot, op. cit., p.14.

Primăvara aduce noi elanuri erotice. Fata, al cărei nume este cel mai adesea – Mariţa, este cea care cheamă şi îndeamnă pe iubit să fugă împreună: *„Aid, bădiţă, să fujim;/ Să fujim, să pribejim!/ Acum ie bun de fugă,/ Acum ie iarba crudă./ Of, of, Măriţa, of!”* , chiar dacă uneori aceasta s-ar plăti cu moartea.[2]

Suferinţa în dragoste poate veni şi din incompatibilitatea datorată diferenţei mari de vârstă: „*Cine ie împotriva de mine,/ Feţişoara mia?/ Ia e june şi frumoasă,/ Dar ieo sunt bătrân.”*[3]

CÂNTECE SATIRICE

Cântecele satirice vizează fie pe bărbaţii care nu pot părăsi cărările cu *„mândrili”* care *„se fac buluc”*, fie pe cei care poftesc mâncăruri nenumărate: *„Foaie verde, tri smicele!/ Of, of, of! Mândrili miele/ Cum îmi stau în potecele/ Şi nu pot să trec de iele,/ Ieo când zic: mă duc, mă duc,/ Mândrili se fac buluc,/ Nu mă lasă să mă duc;/ Şi când zic: mă duc, mă duc,/ Nu pot sta, şi tot mă duc.”*[4] Bunăstarea materială determină şi îmbogăţirea aspectelor culinare: *„Aş mâca pogace,/ Că inima-mi place;/ N-are cine să-mi face/ Că-mi nevasta dzace/ Şi încă-mi cere/ Rachiu cu miere/ Şi vin cu biher,/ Cum a fost şi ier.”*[5]

PROVERBE POPULARE

Proverbele populare versificate vizează unele defecte omeneşti (minciuna, prostia, lenea), condamnă abuzurile boierilor sau ale popilor:

„Frunza verde pe ogaş!/ Pe duşman încă să nu laşi./ Vine, şade pe tăciune;/ Umple casa cu minciune.”

„Fii cu minte/ Ca nainte;/ Nu fi prost/ Cum ai fost.”

„Scoală, Petre, face foc./ - Nu pot, fraće, că sunt şchiop./ - Scoală, Petre, la mâncare./ - Unde-mi, fraće, lingura mare?”

„Frunza verde, usturoiu!/ Bate-l, Doamne, de ciocoiu!”

„Cocoana gândeşte/ La ce să se-mbrace;/ Coconu gândeşte/ Pe cin să-l dezbrace.”

„Cu sapa nu ie nimic;/ Numai cu condacu/ Umple popa sacu.”

Prima sintagmă, poate, referitoare la *Dunăre - drum fără pulbere* apare în versurile pilduitoare: *„Dunărie, Dunărie,/ Drum fără urmele,/ Pre unde-mi umblaşi,/ Tot pe la oraş,/ Inima-mi secaşi!”*

CÂNTECE PENTRU COPII

Cântecele pentru copii sunt inspirate din realităţile cotidiene ale satului, în cea mai mare parte, având o muzicalitate deosebită: „*Colea-n vale, la fântână/ Doo fete spală lână;/ Una spală, alta drugă./ Colea-n vale, pe pârâu,/ Doo fete spală grâu.”*[6]

Alte cântece sunt concepute sub forma unui joc ce are ca finalitate descoperirea numelui copilului căruia i se cântă: *„Plimbă-mi-să, plimbă/ Cea călugăriţă;/ Plimbă-mi-să, plimbă/ Baş pren Ţarigradu,/ Albă la peliţă,/ Neagră la cosiţă./ Plimbă-mi-să, plimbă/ (...) Copil ie Vasile.”*[7]

Uneori, cântecele pentru copii par mai degrabă adevărate cântece de jale, deoarece se referă la dezastrele întâmplate în comunitatea românească, de exemplu – ciuma: *„Verde foaie de un bujor!/ Şede ciuma-ntr-un picior,/ Ciuma, maică, ciuma!/ Şede cu săgeţile/ În toate părţile./ Scoboară, Doamne, pe pământ,/ De văzi ciuma ce-a făcut,/ Ciuma, maică, ciuma./ Copilaşi, de*

---

[2] idem, p.15.
[3] idem, p.15.
[4] idem, p.16.
[5] idem, p.17.
[6] idem, p.21.
[7] idem, p.22.

cât ćeo lună,/ Fug porci cu iel în gură./ Ciuma, maică, ciuma!/ Nevestele, tinerele,/ Le trag porci pe socarele./ Ia, văzi, Doamne, ce ie jelea./ Ciuma, maică, ciuma!"[8]

Toate aceste creaţii folclorice sunt însoţite de traducerea în limba franceză, fiind printre primele producţiuni de acest fel, culese ştiinţific şi răspândite în Occident.

BIBLIOGRAPHY

Actele Simpozionului Internaţional, (2009), *Politica de vecinătate şi noul spirit european*, Ed. Libertatea, Panciova.

Aminceanul, Diamandi, (1999), *Românii din Peninsula Balcanică*, Ed. Domino, Galaţi.

Băluţoiu, Valentin, (2009), *O istorie pentru românii de la sud de Dunăre*, editură bilingvă româno-sârbă, Ed. Alma, Craiova.

Berciu-Draghicescu, Adina, (1996), *Românii din Balcani. Cultură şi spiritualitate*, Ed. Globus, Bucureşti.

Brătianu, I. Gheorghe, Golopenţia, Anton, (2007), *Românii din Timoc,* Articole din revista *Timocul*, Ed. Sitech, Craiova.

Brezeanu, Stelian, (1999), *Romanitatea orientală în Evul Mediu. De la cetăţenii romani la naţiunea medievală*, Ed. All Educaţional, Bucureşti.

Brosse, Jacques, (1995), *Histoire de la Chrétienté d'Orient et d'Occident. De la conversion des Barbares au sac de Constantinople*, Éds. Albin Michel, Paris.

Bucuţa, Emanoil, (1927), *Românii din Bulgaria*, Ed. Cartea Românească, Bucuresti.

Bucuţa, Emanoil, (1923), *Românii dintre Timoc şi Vidin*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti.

Butură, Valeriu, (1978), *Etnografia poporului român*, Ed. Dacia, Cluj Napoca.

Cantemir, Dimitrie, (1901), *Hronicul a vechimii româno-moldo-vlahilor*, Ed. G. Tocilescu, Bucureşti.

Copcea, Florian, (2008), *Istoriografia românilor din Serbia de Sud-Est*, Ed. Autograf, Craiova.

Golban, Vasile, (1983), *Estetica ceremonialului social în obiceiuri,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

Densusianu, Ovid, (1966), *Folclorul, cum trebuie înţeles*, în *Flori alese din cântecele poporului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Panea, Nicu, (2005), *Folclor literar românesc. Pâinea, vinul şi sarea. Ospitalitate şi moarte*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

Timoc, Cristea, Sandu, (1988), *Poveşti populare româneşti*, Ed. Minerva, Bucureşti.

Timoc, Cristea Sandu, (1995), *Mărturii de la românii uitaţi,* Ed. Astra Română, Sibiu.

[8] idem, p.23, 24.

A DIFFERENT KIND OF DUTY: LOVE DURING WARTIME. INFIDELITY AND TRAUMA AGAINST THE BACKDROP OF WORLD WAR I

Iuliana-Gabriela Blăjan (Popa)
PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: War literature gives substance to themes, motifs and ideas that often revolve around abstract concepts such as nation, homeland, duty, sacrifice and cause. The idea of duty, however, is not strictly limited to combatants engaged in various theatres of war, but is sometimes more acutely conveyed in relation to those behind the front line. If the soldier is required to do his duty to the nation, to the state, to the fatherland, so is the woman required not to abdicate her duties under the social and marital contract. The dynamics of love relationships in wartime are very different from those of peacetime. The proximity of death exacerbates human reactions: the anguish of the potential disappearance of the loved one leads to extreme decisions that would otherwise be relatively easy to resolve, or it stirs consciences, amplifying the sense of guilt of those who volens nolens are attracted by the irresistible dance of two on the edge of the abyss. The depressing atmosphere of the first world conflagration, a calamity of an unprecedented magnitude, through the all-pervasive death induces, it seems, to those touched by the thrill of love not only a much intensified lust for life but, implicitly, confers another dexterity in establishing sentimental bonds. But beyond the carnal aspect of any erotic relationship, there remains the truism that love is ultimately about being vulnerable. The self-imposed lock of personal guilt may work flawlessly: either for the moment or for a while, but life and its redundancies cause wear and tear on the mechanism, whose wheels are far from turning with the precision of a Swiss watch. The fallible arrangement does not prevent the repercussions: the reactions of those directly affected by losses of a sentimental nature are more often than not unpredictable. Although conditioned by the social context, adultery makes any attempt to minimise the mistake futile. Even anticipating the other's manifestations, often on the basis of false assumptions, one cannot control another's feelings, and in the whirlwind of infatuation involving a third party, even one's own reactions and feelings no longer enjoy any margin of safety. The nerve centre of any relationship is trust, and in the turmoil of an erotic conflict, the lack of it - suspected or even proven - has an unlimited potential to manifest itself. Unleashing (other) countless psychological and sometimes physical traumas, infidelity remains one of those errors which, especially in the chaos of times marked by radical violence, are classified as unforgivable, thus joining the vast arsenal of losses caused by war.

Keywords: duty, love, guilt, infidelity, trauma.

Introducere

Fundamentul aparent stabil al lumii începutului de secol XX, șubrezit de undele seismice de suprafață ale Primul Război Mondial, a dus la configurarea unei noi dinamici a sistemului social, iar frotierele imaginare dintre generația veche și cea nouă sunt contrabalansate prin compromisuri. Ele aduc în prim-plan nu doar ideile semifanteziste ale „*celor de ieri*" legate de natura relației feminin-masculin, ci aceștia păcătuiesc în fața celor tineri mai ales prin voința arbitrară de a le impune principii de viață ce nu mai cadrează cu sensibilitatea și cu perspectiva lor asupra vieții. Dragostea, mai presus de toate, e supusă tabuizării, iar devierile de la norma socială a timpului sunt fie „*corectate*" tacit de figurile cu autoritate în comunitate, fie sugerate

prin eufemisme menite să amendeze „*contravențiile*”. Tentativele de impunere a unui sistem de valori perimat în raport cu noua ordine socială bruiază mecanismele de adaptare la grupul social, probându-și toxicitatea și caracterul aberant. Discursul interpretativ are în vedere acest clivaj dintre mentalitatea tradiționalistă, conservatoare și cea modernistă în tangență cu relațiile de natură sentimentală. Mai precis, cu infidelitatea și repercusiunile acesteia, în obiectivul camerei de filmat aflându-se atât actorii prinși în lațul unui triunghi amoros, cât și mediul lor social de apartenență. Romanul Máriei Berde, *Vatra încinsă,* aduce în atenția cititorului „*vârtejul patimilor*” [1, p. 99] și amprenta traumei pe care o lasă acestea prin deformarea fizico-emoțională [2, p. 36] pe termen lung a personajelor feminine implicate în relații erotice triangulare pe fundalul desfășurării războiului. Opțiunea pentru două puncte de sprijin în demonstrația de față- Vilma Hadadi, respectiv Nastasia (Sia), două figuri feminine aparținând literaturii maghiare interbelice, e justificată de apartenența lor la medii sociale aflate la antipod, dar și pentru că grila de interpretare a repertoriului pe care îl adoptă fiecare în partitura dragostei e cvasisimilară. Totodată, experiența lor de natură sentimentală comportă câteva paradoxuri: e parțial interșanjabilă, motivațiile și ecoul interior fiind complet diferite.

Negația evidenței în „*Vatra încinsă*” - „*Știu, știu, dar totuși*” [3, p. 180]

Așa cum stipulam anterior, două fire epice prezintă interes în parcursul interpretativ al romanului în ceea ce privește modul de raportare la sentimentul iubirii, înțeles ca datorie față de celălalt. Romanul prezintă turbulențele create de vatra încinsă a primei conflagrații mondiale, metamorfozele societale ale timpului, dar și „*vatra pasiunilor în care se consumă în flăcări sau mocnit inima câtorva femei din Ardeal.*[...].” [4, p. 7] Constelația feminină la care facem trimitere– vizând, pe de o parte, evoluția Vilmei Hadadi (Villi), de origine aristocratică, iar de cealaltă, în antiteză, involuția Siei, femeia coz de frumoasă ce slujește în conacul de la Vadul Baghiului- face vizibilă dezorientarea profundă a ființei umane în contextul răsturnărilor sociale și incompatibilitatea ei structurală de a-și asuma acte de manifestare ce contravin spiritului și propriilor vulnerabilități emoționale.

Solemnitatea oricărei datorii, cât timp aceasta este impusă și nu benevol asumată, pare că decuplează individul în situații de criză- precum izbucnirea Marelui Război- de la orice argumentații teiste cu privire la fidelitate, demontând ideologia romantică potrivit căreia sentimentele adevărate se fundamentează pe monogamie. Importanța supradimensionată acordată aparențelor și conservării mentalității patriarhale în care monogamia e „*expresia supremă a virtuții și a implicării emoționale*” [5, p. 72] duce la declanșarea unor catastrofe emoționale a căror răni se cauterizează cu un preț înfiorător de mare. În fața morții, pe care războiul o impune agresiv tuturor, cele două figuri feminine devin victime colaterale ale obligațiilor morale față de familie și față de comunitate, într-o lume în care adulterul sau relațiile extraconjugale sunt repudiate, iar „*trădarea afectivă este pedepsită sau cel puțin considerată rușinoasă*” [6, p. 192]. În pofida oricăror supape de refulare a emoțiilor, în dezacord cu propria conștiință, dar și cu constrângerile de natură exterioară, personajele adoptă în cele din urmă o linie de conduită ce contravine imperativelor morale ale timpului. Inadecvarea lor la scenariile impuse de ceilalți, duce la un nivel insuportabil drama fiecăreia, așa cum se țese ea în spatele liniei frontului.

Vocea narantă aparține în cvasitotalitate Mariei, probabil *alter-ego* al autoarei, confidenta Vilmei, cea care reconstituie din jurnalul și scrisorile acesteia tema crepusculară a destinului [7, p. 9], dezvăluind inextricabilele sale căi, aducând-o dintr-un trecut plumburiu într-un orizont actual, al prezentului. Intuindu-i sensibilitatea, Villi, protagonista romanului, caută în prietena adolescentă un „*suflet căruia să i se poată destăinui fără riscul și rușinea de a fi trădată, osândită sau minimalizată*” [8, p. 18]. În satul bunicii, la conacul „*cu acareturi și slugi*” [8, p.

19], Maria devine părtașă la viața unei mici comunități rurale, dar și la tragedia personală a Vilmei, al cărei punct de plecare îl constituie relația problematică cu vărul Palkó. Ca personaj-martor al legăturii galvanice dintre cei doi- un teren minat pentru familie, un secret nedivulgabil- ea înregistrează minuțios împrejurările fatidice în care se profilează câteva destine care se întrepătrund: al Vilmei, al soțului ei, Imre, al firavului Palkó și al focoasei Sia. Între cei doi orfani de mamă, Vilma și Palko, „*răsfățaților aceleiași bunici bătrâne*" [8, p. 32], se consolidează până la vârsta adolescenței o legătură ce depășește vizibil cadrul unei alianțe de sânge. Istoria moșierilor Hadadi cuprinde o încrengătură de relații consangvine și destine nefericite, cei doi nepoți ai bunicii Bella fiind rodul unor asemenea aranjamente familiale. Pentru a evita repetarea greșelilor trecutului, toleranța clanului în astfel de chestiuni e acum nulă, hipervigilenta bunică exercitându-și dreptul de veto, veghind cu strictețe asupra tinerilor între care există o evidentă atracție. Generația veche, simbolizată prin figura autocratică a bunicii, se află într-un „*divorț sufletesc [...]și moral*" [8, p. 39] față de noua generație, a Vilmei. Falia dintre ele „*trece prin suflete:*" [1, p. 101] cel al bunicii e claustrat în spațiul conservatorist al conacului, dar cel al Vilmei penetrează în cele din urmă atmosfera prepuelnică a conacului și pereții acestuia [1, *ibidem*], refuzând să ignore provocările la care o instigă viața.

Legea nescrisă a vremii – „*rușinează-te-n fața părinților și înaintea stăpânilor, cînd se vorbește de amănuntele simțămintelor și măritișului-*" [8, p. 42] impune tuturor personajelor, voluntar sau involuntar, adoptarea unui rol. Maniera nerezonabilă în care familia pretinde adoptarea unei conduite de dragul convențiilor, impunând celor doi interacțiuni formale, dereglează adânc raporturile dintre verii altădată nedespărțiți: „*Căci ce influență* – se întreabă eroina romanului- *poate avea o interdicție asupra unor asemenea sentimente neîngăduite? Eu îl cunosc, și țin la el, și m-am jurat că, în afară de ceea ce nu-i pot da, nimeni nu va fi pe lume mai bună cu el decît mine. De aceea e păcat că ne-au despărțit atît de crud. Fiindcă însuși respectul față de bunica ne oprea să ajungem vreodată la un singur cuvînt ori gest neîngăduit...*" [8, p. 51].

Paradoxal, membrii familiei înțeleg superficial natura relației dintre Palkó și Villi, rămân imuni la adevăratele ei implicații, însă realitatea reușește de fiecare dată să se ivească de sub „*nenumărate straturi de amăgire*" [9, p. 126]. Chiar mărturiile Vilmei sunt derutante, creând impresia că și percepția ei asupra legăturii e viciată. Cu toate că declară că atașamentul ei față de Palkó e pur platonic, e contrazisă și trădată flagrant de trăirile ei, care ating atât de des miezul suferinței. Pseudocertitudinile adolescentine pe care le afișează cu oarecare ostentație în fața Mariei se autodizolvă treptat, dezvăluind „*necroza lăuntrică*" [10, p. 140]: pentru că sunt născuți „*din visele familiei,*" [8, p. 27], ea și Palkó **nu pot fi decât** (s.n.) niște „*plante care dau numai flori,*" [*idem, ibidem*], în contrast cu ceilalți „*pomi roditori, buni și rezistenți*" [8, *ibidem*]. Detașarea emoțională e valabilă doar la nivel declarativ, fiindcă sentimentele ei duioase denotă mai degrabă emoții proprii unei prime iubiri: adevărate, curate și profunde, așa cum numai primele iubiri pot fi. Spunându-i Mariei: „*Dac-ai iubit vreodată, n-ai să râzi auzind că țineam un jurnal în care notam cu cifru de câte ori m-a îmbrățișat, mi-a sărutat mâna, m-a sărutat pe frunte, pe păr*" [8, p. 82]. Vilma însăși subvalorizează impactul pe termen lung al salvării aparențelor, asumându-și dramatic principiile onorabilității sociale prin adoptarea unui discurs palinodic cu prețul obnubilării sentimentelor ei reale. Totuși, ea nu trișează atunci când afirmă că bunătatea ei față de Palkó trebuie să fie excedentară: doar că intențiile, deși autentice, sunt în dezacord cu ceea ce simte cu adevărat, dovedindu-se slabe consolări paliative. Sinceritatea ei pare la prima vedere a dezvălui o natură umană foarte cerebrală, dar citind printre rânduri, confidențele deconspiră fațete înăbușite ale sufletului, conferind limpiditate fisurilor devastatoare

deja instalate și aducând în centrul atenției liniștea intruvabilă a eroinei. Preferând să excludă adevărul inconfortabil, că Palkó nu îi este indiferent, că iubirea lor e departe de a fi una fraternă, numindu-l frecvent „*bietul meu văr*" [8, *passim*]-, ea își apropriază un adevăr prefabricat, incomplet, apt să-i permită driblarea suferinței. Atitudinea cerebrală în care pozează Villi, tentativele ei de a rezista manierei inchizitoriale ale familiei de a o separa de Palkó, înregistrează rateu după rateu, căci sentimentele se dovedesc impermeabile oricărui raționament. Când afirmă că „*dintre tineri, tot Palkó mi-e cel mai drag*" [8, p.52], ea nutrește în subconștient dorința de a pune degetul pe rană, de a spune lucrurilor pe nume și de a-și repatria adevăratele porniri sufletești. Criza sufletească profundă a cărei victimă devine o face să treacă prin „*marea tulburare a simțirii și a simțurilor, conștientă de insuficiențele moralei care condamnă*" [1, p. 103]. Câteva secvențe narative devin puncte esențiale pe „*harta punctelor sensibile*" [3, p. 474] ale vieții ei și ele marchează fatalitatea ce prezidează destinele tuturor. Scena găsirii cravatei e edificatoare. Căutată cu înfrigurare de Palkó înaintea unei ceremonii nupțiale la care participă clanul Hadadi, găsită de slujnică „*la picioarele domnișoarei Villi, sub ștolul de vară*" [8, p. 46] și anunțată în gura mare, face ca cercul familial să intre imediat în stare de alertă. Întâmplarea e oportună pentru admonestarea nepoatei, căreia i se amintește de cutume și de bunacuviință: „*Chiar și pe această cale, îi cerea numai să înceteze fraternizarea nocturnă cu Palkó. […] Și la ce ar folosi o camaraderie exagerată? Ea s-ar transforma într-un sentiment de dragoste între veri, care a mai fost odată fatal în familie?*!" [8, p.47] Consternată de obiecțiile bunicii, dar familiarizată cu superstițiile lumii rurale despre blestemul ce apasă relațiile între veri, Vilma ține morțiș să știe dacă bunica s-ar fi opus cu aceeași vehemență prieteniei dintre ei, dacă ea însăși ar fi crescut-o. Deși înțelege gravitatea interogației, cucoana Bella lasă intenționat altă impresie, majuscularizând importanța păstrării rânduielii și, implicit, a aparențelor. Sentențiozitatea cu care își marchează afirmațiile coercitive, însoțindu-le întotdeauna de citate, nu reușește însă să ascundă temerile ei: „- *Eh, mie una, drăguță, nu mi-ar trece prin cap că voi doi ați putea face o prostie […] dar tu ești acum o fetiță mare, și riști să intri în gura slugilor și a copiilor. Viața fetelor e ca o rochie albă. Cel mai frumos dar și cel mai gingaș veșmînt de pe lume. Orice pată se vede. Cum spune poetul: <Sfioasă se naște, ce se cade, învață, un șir de opreliști e-a fetelor viață.>*" [8, p. 48]. Pe de altă parte, Palkó beneficiază de un tratament preferențial: e nepotul fiicei dispărută prematur în condiții tragice, „*cea mai mare durere a vieții ei*" [8, *ibid*.]. Deși „*persona grata în ochii bunicii*" [8, p. 49], care nu-l ceartă niciodată, sentimentul de sfială al nepotului față de bătrână e atât de pregnant, încât transpare la nivel corporal, mortificarea devenind excesiv de vizibilă în ochii celorlalți: „*Bietul băiat arăta azi la prînz atît de palid, și abia dacă a îmbucat ceva, apoi, ocolindu-ne și pe noi, s-a ascuns imediat în camera lui.[…] Mi se părea că îi e atît de rușine, încît îl durea carnea pe el*" [8, p. 48].

În timp ce protagoniștii dramaticei povești de dragoste își maschează adevăratele trăiri, obligați să nu abdice de la îndatoririle familiale, clanul Hadadi cvasibagatelizează legătura, probând un comportament autist și superficial față de potențialele ei efecte vătămătoare. Dar drama celor care ispășesc dintr-o vină de care nu sunt culpabili se manifestă cu tot mai multă impetuozitate, iar impactul sufletesc e devastator. Aspectele controversabile ale sentimentelor care îi leagă, distanțele autoimpuse sau impuse din exterior, fac ca iubirea interzisă „*dintre cei ce s-au îndrăgit de copii, Villi și vărul ei Palkó*" [1, p. 102] să izbucnească cu și mai multă forță: dragostea nu e un sentiment volatilizabil pe care distanțele să o poată anihila, „*iubirea ne stoarce, ne monopolizează simțurile, taie firele oricărei alte legături*" [8, p. 52]. Ghirlanda destinului lor, dragostea amputată de familie și repercusiunile ei devin pentru Maria, pe parcursul unui deceniu, un spectacol teatral ce pune în lumină esența personalității protagoniștilor și apele

adânci ale sufletului lor, ascunse privirii imediate: „*Mă trecu un fior de spaimă*” [8, p. 28], notează vocea narativă, „*Geamăn li-e numai destinul: prea mult simți că se adoră unul pe altul, prea mult înseamnă unul pentru celălalt*” [*ibidem*]. Asumându-și rolul celui de-al treilea personaj, ea devine „*catalizatorul care face să urce la suprafață fața ascunsă a lucrurilor păstrate în gândul cel mai adânc […] martor al unei memorii ce se coboară în propria sa profunzime*” [11, p. 25]. Dar și chiar și ea, instanță narativă a romanului, comite greșeala de a crede că inima curată și încrezătoare a Vilmei [8, p. 52] poate disjunge rațiunea de pasiune, că cineva poate îndigui tranșant ceea ce este permis de ceea ce e interzis, poziționându-se mai presus de orice lege a firii.

Planurile de viață ale Vilmei, care declară cu ostentație că „*orice patimă grozavă ar cădea vreodată peste mine, nimeni n-o să mă facă să uit că Palkó mi-a fost ca un frate, în copilărie*” [8, *ibid*.] par trasate cu precizie matematică, dar fermitatea pe care ea o opune provocărilor vieții e părelnică. Cu cât sunt mai stricte constrângerile, cu atât amplitudinea lor în dinamica interioară crește. Tezaurizând durerea, atât Vilma, cât și Palkó, nu doar că se deconectează de sine și de lume, ci lentila prin care percep lumea le oferă o viziune tot mai distorsionată, căci „*înainte ca mintea să poată crea lumea, lumea creează mintea noastră*” [2, p. 51]. Sporovăiala Vilmei, farmecul pe care îl exercită asupra lui Palkó, tachinările ei, planurile viitoare, care îl includ întotdeauna, dorința de a evada din mediul claustral ce le interzice autenticitatea, întreaga artă a deghizării sentimentelor demonstrează că „*se simțeau amândoi ghemuiți într-un cuib gata să se prăbușească la o zdruncinătură neașteptată.[…]*” [8, p. 32]. Deruta existențială a tinerilor în habitatul sever al conacului e ilustrativă atât ca imagine a suferinței lor, dar și a ipocriziei familiei. Prin interdicții atât de drastice, clanul nu face decât să maximizeze anxietatea rupturii. Intervențiile bunicii, mai ales, cunosc un flux aritmic și demonstrează inconsecvența revendicărilor ei. Pe de o parte, îi cere Vilmei să-și cenzureze afecțiunea față de Palkó, dar, pe de altă parte, o aruncă, inconștient, în brațele acestuia, cerându-i <*să-i dea curaj*> [8, p. 66], atunci când nepotul favorit e pe cale de a pleca pe front.

Iritată de prezența nelipsită a tânărului din preajma verișoarei sale, căci el căută cu stângăcie vizibilă să se facă util cu orice prilej, confidenta Vilmei înțelege târziu caracterul real și adevărata intensitate a sentimentelor lui. La o privire superficială și ea îl apreciază eronat pe acest tânăr a cărui fragilitate fizică e motiv de îngrijorare pentru bunica Bella. Firea lui hipersensibilă, timiditatea și nesiguranța sa în relațiile cu ceilalți se completează pentru Maria, ca piesele unui puzzle, cu noi și noi detalii, întregind treptat un portret care deconcertează. Zbuciumul său interior și reacția lui întârziată la neplăcuta întâmplare cu cravata înlătură însă orice scepticism. În obscuritatea nopții, opioidul la care recurge tânărul dezabuzat e cântecul viorii, o altă scenă a romanului, edificatoare pentru inadecvarea sa la paravanele emoționale impuse de familie. Numai plânsul viorii mai poate avea un efect stenic asupra lui Palkó, pentru că lasă cale liberă ceea ce sufletului îi e cu neputință să dezvăluie. Glasul tânguios al viorii la care niciodată Palkó „*nu cîntă ca să placă altora*” [8, p. 50], ci numai când solitudinea devine greu de mistuit, confirmă „*combustibil(ul) emoțional inflamabil*” [2, p. 352], e imaginea unui adevăr care „*se simte*”, dar pe care toți aleg să îl ignore, căci „*sora minciunii este tabuul.*” [12, p. 119].

Înrolarea sa ulterioară în război, voluntar asumată, e, de fapt, o fugă de propriul destin, prin autosupresia sentimentelor. Presimțind că-și va pierde viața, Palkó își asumă tragic suferința în dragoste, iar apatia reproșată de figurile feminine ale casei și-o motivează spunând că „*eu nu mai găsesc drumul înapoi spre nimic*” [8, p. 94]. Nemaiputându-și asuma „*datoria de a răbda discret situația*” [8, p. 74], căci în viața Vilmei apare Imre și preferința pentru el e atât de

vizibilă, încât devine un chin insuportabil, Palkó refuză categoric să eludeze serviciul militar, pornind „*eroic şi hotărât pe calea morţii*" [8, p. 122]. De fapt, el îşi refuză singura „*datorie*" ce merită a fi asumată, aceea de a fi fericit, oferind la schimb o datorie sufletească pe una militară şi uitând că un îndrăgostit, în pofida oricăror bariere – temporale, fizice sau de altă natură- „*e totdeauna rob*" [8, p. 114]. Fermitatea cu care respinge orice încercare a lui Villi de a-l feri de dinţii de fier ai războiului, dezvăluie un caracter onest în simplitatea lui, nu lipsit de un anume tragism. Refuzând a-i fi cavaler de onoare, gest pe care îl justifică printr-o scrisoare, dar pe care nu şi-l poate reprima finalmente, el demonstrează că îi este loial până la capăt, deşi inadecvarea sa în raport cu alegerile ei e vădită, prin apariţia lui în capela în care se oficiază căsătoria: „*Câteva clipe ne-am holbat unul la altul,* – îşi aminteşte Vilma - *apoi el şi-a plecat încet pleoapele fără să se mişte din loc [...] De fapt în clipa cea mare a vieţii mele, voia să fie de faţă numai aşa încît să se poată retrage oricînd [...] Şi cu ce năucă şi stranie privire mă privea în ochi, înghiţind în sec, ca un om care trebuia să înghită o doctorie amară, fără un strop de apă în gură.*" [8, p.85, p. 87]

Retrospecţiile Mariei cu privire la Vilma şi Palkó suportă rectificări pe care numai curgerea timpului le poate oferi. Imaginea lumii antebelice, blurată de entuziasmul şi naivitatea juvenilă, e înlocuită într-un arc peste timp de o privire ce acum se scaldă în alte ape, în care aluviunile aduse la malul destinului probează lipsa de garanţii şi de certitudini a vieţii. Lumea pe veci dispărută, „*limpede şi frumoasă, ai cărei ultimi tineri fericiţi am fost noi*" [8, p. 55]- notează Maria- e o lume cu legi imuabile, veritabil „*fir călăuzitor şi făclie sigură în mână prin labirinturi*" [8, p.55], în care totul e supus raţiunii: „*renunţările, opreliştile, cu tot cortegiul lor de suferinţe, fiindcă puterea lor era sanctificată de înseşi convingerile şi hotărârile noastre votive*" [8, *ibidem*]. Până la momentul în care Marele război îşi asumă ferm rolul principal pe marea scenă a umanităţii, „*bieţii culegători de şarade*" [*idem, ibid.*] ai tinerei generaţii se iluzionează cu pseudoconvingerea stabilităţii lumii pe baza convingerilor lor intime. Falsele lor sentimente securizante sunt contraproductive în lupta cu viaţa şi încercând să scape de supliciile unei vieţi răvăşite de război cu greu vor regăsi puncte de sprijin în noua lume: „*Încă nu ne rătăcisem, încă mai acoperea o pojghiţă subţire de viaţă infernul peste care treceam, fără a simţi încă arsura de sub tălpi, fără a observa cum se apropie pe furiş umbra tenebrelor, de unde nici un fir călăuzitor, nici o dîră de cenuşă nu ne mai arată drumul îndărăt spre credinţele noastre fragede*" [8, p. 55]. Deşi războiul e oarecum la distanţă de nucleul epic al romanului, el „*incendiază legi şi certitudini*" [1, p. 101], făcând ca sensibilitatea caracterelor feminine să perceapă mult mai ascuţit presiunea vremurilor.

Căsătoria Vilmei cu Imre şi plecarea ulterioară a soţului pe front acutizează nevrozele şi inadaptările. Forţând mâna destinului, prin înscenarea unui accident, aruncându-se orbeşte într-un ciob de sticlă, şi cuprinsă de morbul temerii că flacăra aprinsă a dragostei e mai mult ca oricând ameninţată a fi substituită, de la ceas la ceas, cu „*torţa aprinsă sau răsturnată*" [32, p. 268] a lui Tanatos, Villi i se dăruieşte lui Palkó, fără a suspecta un moment că declanşează astfel un seism emoţional, o traumă psihică ce o va tortura de acum înainte „*fără vindecare*" [8, p. 189], deşi actul nu are de a face cu „*torpoarea discernământului*"[13, p. 141] şi nici cu faptul că nu şi-ar iubi soţul. Dimpotrivă, angoasa ei e progresivă tocmai datorită faptului că iubirea faţă de Imre în acest moment al vieţii ei e o „*împlinire fără rest şi fără iluzii*" [14, p. 191]. Jurămintele maritale încălcate şi „*remuşcările amare şi persistente ale dragostei*" [15, p. 71] devin o sabie a lui Damocles pentru Villi, dar ele sunt doar o parte a obligaţiilor ei faţă de ceilalţi. Vilma nu se poate sustrage arcanelor datoriei: escamotarea propriilor principii, dar şi a normelor familiale şi societale e imposibilă. Ea translatează în conştiinţă episodul cu Palkó drept o triplă datorie

încălcată în numele dragostei. Sentimentul că săvârșise un act de trădare, o adevărată crimă - împotriva soțului Imre, un caracter integru, împotriva lui Palkó, de a cărui moarte se blamează, împotriva bunicii, prin nerespectarea imperativelor ei de natură etică-, face ca viața protagonistei să intre în vrie. Permițând fricii să-i ghidoneze propriul destin, Villi se afundă într-un abis de trăiri obsesiv-compulsive, iar gândurile autodistructive par să atingă aproape nebunia, remușcările asaltând-o necruțător din toate părțile.

Legătura cu Palkó devine un „*telobiectiv supus unui efect de zoom*" [3, p. 182] și e alimentată constant de temerea posibilei sale întoarceri; evadarea lui Imre din prizonieratul de la Transbaikalia e pe punctul de a se transforma într-o tragedie și mai mare decât nenorocirile pe care el le trăise deja, căci eroina e sfâșiată de dorința de a-și mărturisi vina cu orice preț și de a o ispăși pentru a-și găsi liniștea. Doar mâna invizibilă a destinului face ca Vilma să nu dea foc ea însăși propriei case [8, p. 176] în halucinanta și obsesiva ei dorință de a restabili ordinea lumii. Disociind categoric bunătatea de onoare, e convinsă că reversul medaliei pentru a nu-l fi abandonat pe Palko „*încremenite(lor) tărâmuri ale singurătății*" [8, p. 87] trebuie asumat până la capăt. Pentru tânăra femeie, ignorarea majorității morale [16, p. 154] și a convingerilor intime comportă riscuri extreme, fiindcă propriul etalon de judecată nu poate neglija busola morală pe care Dumnezeu a sădit-o în om: „*cerul e în noi și [...] adevăratul infinit, cel lăuntric, e care contează*" [7, p. 110] și nicio imagistică mentală nu poate anula, oricât de performantă ar fi, reverberațiile acesteia în străfundul ființei: „*Îmi dădui însă limpede seama [...]*" – se confesează Villi- (*c)ă niciodată nu aveam să fiu o nevastă < fără taine față de soț> . Sînt datoare față de mine, față de celălalt ins care mi-e și totuși nu mi-e frate, să păstrez în vecii vecilor ermetic ascunsă taina noastră, așa cum aveam pe veci datoria să-l iubesc ca o soră."* [8, p. 88]. Prin urmare, sentimentul de culpabilitate intensă și de lungă durată, [17, p. 175] escelat prin pulberea fină și înnecăcioasă a remușcărilor și automutilărilor sufletești, va fi convertit într-o excesivă îndatorare și inventivitate în scopul compensării „pagubei"[17, *ibidem*]. Pentru a aduce un minim confort suferinței bunicii, e capabilă să meargă până în Italia, pe prezumtivul câmp de luptă, acolo unde suspectează că s-ar găsi osemintele defunctului, atrăgând mânia tatălui ei care opinează just că: „*Pentru asemenea treabă se angajează bărbați străini, indiferenți, înăspriți. Oameni cu nervii cît funia..."* [8, p. 195].

Dar Moira care toarce firul vieții [32, p. 209] nu vrea să audă de obsedantele modalități de plată a datoriei. Destăinuirile Vilmei pe tot parcursul romanului comportă o dinamică distructivă, conferă impresia unei pulverizări perpetue [18, p. 9] a sufletului ei, prin analiza microscopică a scenariilor pe care le derulează obsesiv, în încercarea zadarnică de a-și mărturisi vina și de a obține o reacție a soțului pentru păcatul „*împotriva a trei vieți*" [8, p. 196]. Pentru Villi, adulterul nu e o lipsă de loialitate oarecare, e o trădare de proporții cataclismice și incomparabile [5, p. 166]. Paradoxal, momentul declanșator al cvasicolapsului ei sufletesc e provocat involuntar chiar de Imre. Chemat de urgență, ca medic, la locuința Siei, mutilată înfiorător de Niculiță, în evidentă necunoștință de cauză a tumultului ei interior, el insistă la ore târzii în noapte ca ea să stenografieze certificatul medico-legal.

„*Clipa căderii ciocanului*" [8, p. 180] nu mai poate fi amânată, descătușarea de datoria sincerității a ajuns la scadență. Virulența și injustețea acuzelor cu care ea îl atacă pe Imre dezvăluie nivelul combustiei interne a vinovăției, un stadiu care sfidează orice precauție: „*Eu vreau azi să mă socotesc cu tine. Așa! Trebuia să trec prin asta, să termin odată cu veșnica mea umilință, de care mi-e lehamite. [...] Ca medic, ca om, sigur că o compătimești pe Sia, și ai să depui ca martor principal, contra lui Niculiță. Dar toată concepția ta de mascul spune că așa-i în firea lucrurilor, că femeia necinstită merită a fi bătută, cînd e prinsă asupra faptului*" [8, p.

165]. Torpilată de sentimentul vinovăției - cu imaginea însângerată a Siei proaspăt impregnată pe retină, amintindu-i de propriul păcat și de propria latură întunecată, Vilmei îi e imposibil să-și mai cosmetizeze suferința. Știe că „*sufletul are foarte multă umbră în adânc...*" [8, p. 175] și în hohote mistuitoare de plâns, cu agresivitatea pe care o adoptă câteodată oamenii care se simt atât de vinovați, fiindcă sunt pe cale de a provoca o mare deziluzie cuiva, [5, p. 206] manipulează discuția până când aceasta atinge marginile poroase ale întrebării care o macină de atâta vreme. Simte nevoia, mai presus de sine, de a suprima balastul interior, „*cu nerăbdarea și inima strânsă cu care aștepți dezvăluirile de destin*" [19, p. 44], chiar dacă această necesitate absolută ar aduce sfârșitul lumii: „ - *Imre! Imre! își ridică iar vocea Villi. Eu vreau să știu, vreau să știu acum ce-ai face, ce mi-ai face mie, dacă n-aș fi mai nevinovată ca nenorocita aceea de Sia...?*" [8, p. 167]. Răspunsul percutant al soțului, de om trecut prin trauma captivității și care se poziționează nesperat la capătul opus al spectrului iubirii, așa cum și-o imaginează Vilma, deși perplexant, are capacitatea de a declanșa, timid, anularea vidului ei interior, al acelui sentiment de pierdere ireparabilă. El aduce cu sine nu doar confirmarea compatibilității structurale dintre soți și caracterul leal al bărbatului cu care se legase în fața lui Dumnezeu, ci și promisiunea așezării existenței ei zbuciumate pe un un nou făgaș al vieții, mai sănătos și mai echilibrat: „*Ceva ne datorăm unul altuia pentru fericirea noastră. Dar ține minte, în primul rînd e o crimă să zgîndări asemenea treburi, cînd nici unul din noi nu merită bănuiala celuilalt*..[...] *La ce bun să tăiem de dragul teoriei, cu ferăstrăul fericirea noastră, s-o demontăm ca pe-o păpușă de cîlți, ca să vedem ce are în pîntec?*" [8, p. 168].

Dacă Vilma și Palkó ispășesc o vină de care nu sunt culpabili, căci nu alegem de cine ne îndrăgostim, nu același lucru se poate afirma în cazul Siei, „*frumoasă țărancă ușuratică*" [1, p. 103] de la conacul bunicii. Infidelitatea ei e o perfidie ce poate fi echivalată cu dezertarea de pe câmpul de luptă: femeia lui Niculiță nu numai că ignoră avertismentele mai mult sau mai puțin voalate ale stăpânilor și ale celorlalte slugi ale casei, ci sfidează întreaga ordine socială. Avertismentul stăpânului Domokos Hadadi, tatăl Vilmei, pare vaticinar. Deși vrea să o pună în gardă pe Nastasia, să-i deschidă ochii – „*Ia aminte fată. Slabă nădejde pentru o femeie, ca legea să-i recunoască cinstea.[...] - Nu da pizmașilor pricină de bîrfeală*" [8, p. 142], muierușca hotărâtă și emancipată [6, p. 197] se apără cu obrăznicie de acuzele bucătăresei Agniș cu care tocmai se încăierase, insinuând că invidia îi face pe ceilalți să o acuze. Când fostul pretor sesizează îndărătnicia ei, amintindu-i de obligații: *„- Și apoi ai o datorie față de omul tău,"* [8, p. 142] ea se apără din nou, aducând un argument puțin pasabil: starea gospodăriei lui Niculiță. Insistențele lui Hadadi: *„- Nu de aceea îi vorba, ci de ce e pentru un bărbat mai de preț ca pământul, ca vitele*!" [8, p. 143] fac ca nerușinarea și comportamentul ei infamant să fie duse la extrem. Înțelegând prea bine aluziile, nu numai că ea îl ia în derâdere pe stăpân, declarând fățiș că nu intenționează să facă abstracție de nurii ei pentru a potoli gura lumii, ci duce discuția de pe terenul serios al vieții pe cel al glumei, disprețuind tonul parenetic al acestuia. În vreme ce Vilma își asumă o personalitate de fațadă, menită să etaleze aderența la valorile colectivității [20, pp. 20-21], căci conștiința e cea care o obligă „*să se ascundă și să se dezvăluie sub o formă deghizată, dar verosimilă*" [11, p. 59], țăranca aceasta plină de viață se manifestă exact la polul opus, refuzând să plece capul în fața oricăror pretenții de natură cutumiară. Sia nu doar că își asumă păcatele și firea ei disolută, ci e purtătoare a unui *hybris* ce nu va rămâne nepedepsit. Nu numai că pășește strâmb în arealul inconciliant al unei comunități hiperconservatoare, dar scandalizează satul întreg dăruind lui Liubo hainele de cununie ale lui Niculiță, fără a avea certitudinea că bărbatul ei pierise într-adevăr pe undeva pe câmpul de bătaie.

Cele două femei, pe care le separă, evident, nu doar statutul social, ci și perspectiva pe care o adoptă în fața infidelității, dezvăluie două naturi umane opozante, nu lipsite de anumite paradoxuri. Natura monologică a Vilmei, fire hipersensibilă ce se anesteziază continuu cu iluzia eliberării de iadul interior prin confidențele sale, se opune Nastasiei, o natură umană concupiscentă, un model uman desensibilizat, redus la manifestări primitive, la care „*nu trage inima la cântar*" [8, p. 174]. E interesant în cazul ei episodul ce facilitează trecerea între *înainte* de tragedie și *după* producerea tragediei, dinspre registrul comportamental înspre cel olfactiv și auditiv asociat metamorfozei pe care o implică saltul de la aparenta ei probitate în comunitate la statutul cvasidovedit de paria. Și dacă „*binele miroase bine*" [21, p. 145] și izurile plăcute sunt asociate cu divinitatea, tot astfel, experiențe olfactive intense, dar într-un mod neplăcut, iritant pentru simțuri, pestilențial chiar, certifică prezența răului.

Frumusețea e pentru Sia cea mai de preț podoabă, iar canalizarea întregii sale energii înspre dorința de a seduce, indirect legată de păcatul desfrânării [10, pp. 139-140], reiese, poate, cel mai bine, din scena cu șofranul. Fiindcă bătrâna slujnică, baba-Agniș, ține cu dinții de onoarea slugilor, o dă în vileag cucoanei Bella, pentru șofranul cumpărat în secret de la spițerie, știut fiind că acesta e un remediu împotriva îmbătrânirii. Simbolistica erbaceei, a cărei culoare aurie trimite la înțelepciune [33, p. 319], e însă în antinomie cu personalitatea „*consumatoarei*". Sia nu e nici înțeleaptă și nici măcar prudentă. Mai mult, prețiozitatea pe care aspiră parcă să și-o aproprieze- și stupefacția bunicii Bella e relevantă: „*Doamne, în toată viața ei la un loc nu consumase o asemenea cantitate*" [8, p. 138]- nu cadrează nici cu statutul ei în rândul lumii, nici cu profilul ei moral: e o femeie lipsită de pudoare, trivială și ingrată. Înainte de a fi schilodită pe viață, are o lejeritate comportamentală imposibil de trecut cu vederea, ostentativă, agresivă și peiorativă prin raportare la ceilalți, de parcă ar vrea să verbalizeze în limbajul trupului ceea ce simte și ceea ce știe că este: o femeie frumoasă și plină de viață. Suficiența de sine și „*fluxul sporit de adrenalină*" [17, p. 128] ale Siei vor dispărea după ce e arsă de vie, topindu-se în oprobiul comunității ultrasatisfăcută ca de împlinirea unei profeții [8, p. 154]. Gemetele, scâncetele, horcăielile ei simbolizează descărcarea de adrenalină, „*declinul plăcerilor senzuale*" [22, p. 69], prin amorțeala și lipsa de reacție, cvasicatatonică a fetei orfane și sărace pe care Niculiță o făcuse găzdoaie [8, p. 156], și pe care o pedeapsea acum fără milă. Cu toate acestea, niciun viciu din lume nu poate scuza bestialitatea bărbatului care lichidează astfel dezonoarea pe care nevasta i-o aduce.

În ultimă instanță, nu e vorba doar de o cvasianihilare fizică, ci și de un lingvicid al cărui traseu e înregistrat fatal de Villi, de la ciripitul vesel al Siei, la tânguirile ei tot mai stinse: „*îmi opreau inima în loc cioburile glasului ei, sprinten ieri ca zborul de rândunică, pe care-l recunoșteam azi în vaietele Siei*" [8, p.157]. Tot astfel, de la parfumul șofranului, la mirosul de carne arsă a unei femei în chinuri, „*pe jumătate vie*" [8, 157], de la o femeie îmbătător de frumoasă, la o „*victimă amortiță de morfină*" [8, p.157], iată o imagine polimorfă ce insistă asupra plății datoriei, un tribut al păcatului, „*făcut manifest de putoarea lui fizică și morală*" [23, p. 19]: „*mi-a venit să vomit chiar în prag, de duhoarea grețoasă ce n-o înăbușea nici mirosul tare de xeroform, nici parfumul difuz de iasomie al odicolonului. M-a apucat amețeala când am văzut cu ochii mei ce era sub cearșaf: niște membre descleiate, un cap care atîrna, un trup în nesimțire, culcat pe pîntec, aproape despuiat. Doar în jurul gîtului și pe unul din brațe mai rămăsese cîte un petic de pînză de cămașă, și el sfîșiat.[...] pielea friptă, bășicată, cu pete de carne crudă, unsă toată cu untdelemn și albuș de ou [...], Sia în cea mai nefericită clipă a vieții ei*" [8, *ibid.*].

Față în față cu imaginea ispășirii, dezechilibrul interior al Vilmei în siajul propriei infidelități se încăpățânează să nu cedeze frecventelor impulsuri de defulare în fața naratoarei-personaj. Introspecțiile ei, episoade de „*hipermnezie obsesivă*" [8, p. 90], rămân astfel o tentativă contraproductivă de a face tolerabilă vina disperantă, infiltrată până în oase. Deși aflate la adăpost de gloanțele șfichiuitoare ale războiului, Vilma și Sia, fiecare în configurația ce le este specifică, se dovedesc incompatibile cu ceea ce se pretinde din partea lor, fiindcă în dragoste există păcate inofensive și păcate capitale [12, p. 69], unele pot iertate, altele însă se dovedesc fatale. Cele două femei nu sunt nicidecum protejate de efectele seismice ale evenimentelor din viața de zi cu zi, dovadă că ambele reconstituie tragic imaginea prăpastiei căscată între cine trebuie să fie în ochii celorlalți și cine știu că sunt cu adevărat în propriii lor ochi [5, p. 35]. Dacă se focalizează mai atent asupra poveștii Nastasiei, prin nenorocirea ce se abate asupra ei – căci soțul gelos, întors intempestiv de pe front după șapte ani de absență, o „*silește să se așeze pe vatra încinsă din cuhnia casei*" [4, p. 7], e evident că avem de a face cu un *mise en abyme* la istoria personală a Vilmei: și ea „*se consumă, pe jarul vetrei interioare a remușcărilor*" [*idem*, p. 8]. Ambele situații se susțin reciproc, se oglindesc una pe cealaltă, căci consecințele actelor lor- unul la nivel fizic, iar celălalt preponderent psihic-, sunt la fel de devastatoare și poate nu e întâmplător că Sia cere să vorbească doar cu Villi atunci când e surghiunită de la conac. Paralelismul dintre cazul servantei și cel al stăpânei e izbitor: dacă Vilma are parte în cele din urmă de „*un soț înțelegător, vindecarea traumei și pacea domestică e restabilită*" [1, p. 103], se insinuează că și pentru Sia, viitorul poate aduce o oarecare consolare: rănile fizice s-au cicatrizat, Niculiță își înțelege greșeala și chiar o vrea înapoi pe zburdalnica soție, ale cărei calități pare a le aprecia abia acum.

O altă trăsătură care le e comună personajelor e aceea că ambele femei îl iau drept etalon de judecată- voit la Villi, dar impus de împrejurări la Sia-, pe cel cu care sunt legate prin cununie. Dar în timp ce Sia face abstracție de îndatoririle ei maritale, ignorând cu bună știință potențialul detonant al adevărului, ancorându-se cu toată ființa ei în prezent, pentru Villi toate renunțările aparțin fie trecutului, fie sunt proiectate în viitor- abandonarea studiilor, liniștea căminului, dragostea soțului. Automumificându-se din punct de vedere emoțional, Vilma nu face decât să amâne momentul întâlnirii cu sinele ei profund, adevărat. Promisiunea ivirii unui copil în viața ei, în finalul romanului, e cea care face posibilă reconectarea, înțelegând la capătul atâtor zbateri că: „*un om nu poate pătrunde în cele mai tainice labirinturi ale gândurilor altui om*" [8, p. 152]. Și asumându-și datoria de a fi o bună mamă, îi spune Mariei: „ - *Aștept un copil*" […] „*Dumnezu mi-l trimite cu atâta întârziere pentru ca să știu că nimic nu ne mai amenință căsnicia. Un copil se cade să trăiască în pace, dar, pentru pacea asta, trebuie să ne resemnăm și fiecare și amândoi. Nu un sălaș fără acoperiș deasupra capului, nu o plută nesigură pe apă, care oricând îți poate fugi de sub picioare, pruncul nostru are dreptul la un sălaș sigur*" [8, p. 203].

Deși le despart atâtea pe Villi și pe Sia, ambiguitatea contextuală în care sunt le sunt fixate destinele, face comună dimensiunea simbolică a infidelității, dar și încorporația unor similitudini la nivel comportamental și psihologic. Villi oferă ca monedă de schimb bunătatea, pentru a obține iertarea, de fapt o pseudocompensație pentru suferința lui Palkó, dar și pentru propriul sentiment de vină, uitând că „*bunătatea are limite*" [5, p. 135], în aceeași manieră în care Sia se cramponează de hărnicia ei și de investițiile materiale în gospodăria lui Niculiță cu ajutorul primit de la stat, atunci când i se reproșează comportamentul libertin. Dar aici vorbește conștiința încărcată: ea e aceea care le impulsionează să procedeze astfel. Totodată, tragedia indomptabilei Sia constituie pentru Vilma un debușeu: produce declicul necesar deschiderii

carapacei în care s-au etanșeizat până acum apele tenebroase ale inconștientului. Îndârjirea cu care ea vrea să corijeze împlinirea datoriei pare a reproduce simbolic, ca o voce în ecou, angajamentul de odinioară a lui Palkó: „*Nu e întotdeauna plăcut să-ți faci datoria, dar tot ce are omul mai curat de făcut e să și-o asume*” [8, p. 60]. Cu toate acestea, *Vatra încinsă* „*nu este romanul unei adulterine, ci al regăsirii unui echilibru moral după traversarea unei crize*” [1, p. 103]. Prin jertfa datoriei conjugale, atât Vilma, cât și Sia ajung la „*cumpăna existențială*” [1, *ibidem*], acolo de unde neputințele umane sunt preluate de mizericordia divină. Asumarea datoriei, pe care rigiditatea normelor- sociale, familiale sau maritale- le impune ființei umane, sfârșește în cele din urmă cu acceptarea că în binomul erotism-moarte se produc adesea turbulențe. Dar dacă evitarea deciziilor controversate și radicale pare o imposibilitate, în schimb e o certitudine că „*suferința nu are o voce feminină sau masculină*” [24, p. 30], că ea e nedezlipită de viața omului, fiind ascunsă în toate [25, p. 82].

Concluzii

Romanul Máriei Berde, *Vatra încinsă*, e o operă ilustrativă pentru frumusețea și strălucirea literaturii maghiare, „*tonică, avântată, la excepțional nivel artistic*” [26, p. 8] și, în plus, pentru universalitatea temei pe care o abordează: a iubirii, pe care simțim că o datorăm celorlalți și în numele căreia ne asumăm sau suntem asumați, prin voia destinului, unor suferințe indescriptibile. Dacă operăm un transfer semantic al noțiunii în sine, de datorie, devine limpede că nu doar pe câmpul de luptă e acesta o simplă vocabulă ce „*acoperă nenumărate păcate*” [33], așa cum afirmă personajul unei producții cinematografice, interpretându-l pe poetul britanic Siegried Sassoon, combatant în Primul Război Mondial. Una dintre scenele impactante ale peliculei e aceea în care protagonistul are curajul de a pretinde încetarea războiului, în pofida faptului că ar putea ajunge în fața Curții Marțiale. Când superiorii revoltați îi vorbesc aforistic de datorie, acesta afirmă: „*În fața unui asemenea măcel, nu-i poți da ordine conștiinței tale*” [33]. Prin extrapolare, trecând din sfera războiului în perimetrul dragostei, opinăm că lucrurile se prezintă aidoma și în fața obstacolelor, nelipsite de cele mai multe ori din recuzita iubirii. Moartea sufletească e la fel de terifiantă ca cea fizică. Nici reacțiile afective nu pot fi cenzurate într-atât, încât să se plieze pe obligațiile noastre, morale sau legale, căci, „*iubirea e ca apa* […] *găsește căi de-a se mișca prin lume*.” [27, p. 65].

Excavând dedesubturile ființei umane, căci, în fond, aceasta e esența literaturii, ne scufundăm cu totul în acele zone ale realității care pun reflectorul pe sufletul omului [28, p. 16]. Contrariind ființa umană, neliniștind-o, probându-i că nu știe nimic cu adevărat, că chintesența vieții, ca și a dragostei de altfel, e incertitudinea, literatura probează că iminența morții conferă alte dimensiuni celui mai nobil dintre sentimente. A înțelege dragostea ca datorie, a te iluziona cu ideea manipulării sentimentelor echivalează cu negarea fragilității pe care o presupune viața. Așa cum dragostea are exuberanța ei, căci e „*trează, vie și veselă*” [29, p. 141], tot astfel viața ne îndeamnă permanent să o gustăm, să o simțim, să o trăim. Iubirea și vulnerabilitatea merg mână în mână prin viață și a iubi pe cineva înseamnă a-ți asuma riscul de a fi expus emoțional [30, p. 47], căci esența vieții constă în provocările ei : „*uneori e dulce, alteori e amară.*” [30, p. 96]. A refuza astfel de provocări ar însemna pentru ființa umană, în ultimă instanță, a se îndepărta de viață, de tot ceea ce este mai de preț, mai profund și mai autentic în existența umană.

BIBLIOGRAPHY

1. Balotă, Nicolae: *Scriitori maghiari din România. 1920-1980*, București: Kriterion, 1981.

2. Maté, Gabor, în colaborare cu Maté, Daniel: *Mitul normalității,* Traducere din limba engleză:Andreea Tincea, Andra Manole, București: Herald, 2022.

3. Barthes, Roland: *Discursul îndrăgostit-Seminar ținut la École practique des hautes études 1974-1976 urmat de Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (pagini inedite)/Roland Barthes; cuvînt înainte de Éric Marty; prezentare și ed. de Claude Coste; traducere din limba franceză de Magda Jeabrenaud,* Iași: Polirom, 2018.

4. Porumbacu, Veronica în *Prefață* la Maria, Berde, *Vatra încinsă*, Traducere de Veronica Porumbacu și Tóthfalusi Anna, București: Kriterion, 1973.

5. De Botton, Alain, *Ce se întâmplă în iubire*, Traducere din engleză de Radu Paraschivescu, București: Humanitas Fiction, 2017.

6. Nagy, Imola Katalin: *Interferențe culturale româno-maghiare*, Cluj-Napoca: Scientia, 2015, sursă consultată online la adresa: https://www.ceeol.com/search/book-detail?id=901518 , la data de 07.03.2023.

7. Liiceanu, Gabriel: *Despre destin: un dialog (teoretic și confesiv) despre cea mai dificilă temă a muritorilor/Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu*, București: Humanitas, 2020.

8. Berde, Mária, *Vatra încinsă*, În românește de Veronica Porumbacu și Tóthfalusi Anna, Prefață de Veronica Porumbacu, București: Kriterion, 1973.

9. Manguel, Alberto, *Un cititor în pădurea din oglindă*, Traducere din limba engleză și note de Bogdan-Alexandru Stănescu, București: Nemira Publishing House, 2016.

10. Pleșu, Andrei: *Despre frumusețea uitată a vieții*, București: Humanitas, 2016.

11. Popovici, Vasile: *Eu, personajul*, București: Cartea Românească, 1988.

12. Ehrhardt, Ute., Johnen, Wilhelm: *Vă spun sincer, mint perfect sau arta compromisului*, Traducere de Mihai Moroiu, București: Baroque Books and Arts, 2013.

13. Pleșu, Andrei, *Despre frumusețea uitată a vieții*, București: Humanitas, 2016.

14. Burța-Cernat, Bianca: *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică*, București: Cartea Românească, 2011.

15. Moore, Thomas, *Îngrijirea sufletului. Cultivarea profunzimii și sacralității sale*, Traduecre de Adriana Ciorbaru, București: Colosseum, 1996.

16. Epley, Nicholas: *În mintea celorlalți: de ce înțelegem greșit ceea ce gândesc, cred, simt și își doresc ceilalți*, Traducere din limba engleză de Emilia Vasiliu, București: Vellant, 2018.

17. Ackerman, Angela., Puglisi, Becca: *Enciclopedia emoțiilor: ghid al expresivității personajelor literare*, Traducere din limba engleză de Amalia Mărășescu, Pitești: Paralela 45, 2015.

18. Ngozi Adichie, Chimamanda: *Note despre suferință*, Traducere de Anca Dumitrescu, București: Black Button Books, 2022.

19. Dragomir, Alexandru: *O teză de doctorat la Dumnezeu: exerciții de gândire*, Antologie, prefață și cronologie de Gabriel Liiceanu, București: Humanitas, 2016.

20. Neumann, Erich, *Psihologia abisală și noua etică*, Traducere din limba germană: Anca Bodogae, București: Nemira Publishing House, 2018.

21. Aftel, Mandy: *Istoria parfumului*, Traducere din limba engleză de Loredana Bucuroaia, București: Baroque Books and Arts, 2020.

22. Pleșu, Andrei: *Despre inimă și alte eseuri*, București: Humanitas, 2017.

23. Sfirschi-Lăudat, Claudiu: *Osme: antologie de texte pentru nasul oricui*, Ilustrații de Silvia Zimmermann, București: Peter Pan Art, 2022.

24. Ciupală, Alin: *Bătălia lor: femeile din România în Primul Război Mondial*, Iași: Polirom, 2017.

25. Wilde, Oscar, *De Profundis*, Traducere din egleză și note de Luana Schidu, Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București: Humanitas, 2021.

26. Mihai Beniuc în *Cuvînt pentru literatura maghiară* la *Antologia literaturii maghiare*, Antologare de Lorincyi Lasylo, Majtenzi Erik, Syasy Janos, Traduceri de Ion Acsan *et al*., Prefață de Mihai Beniuc, vol. I, București: Editura pentru Literatură Universală, 1965.

27. Freeman, John, *Dicționarul refacerii*, Traducere de Alina Cristea, București: Black Button Books, 2020.

28. Crețu, Bogdan, *Iluziile literaturii și deziluziile criticii*, Iași: Contemporanul, 2015.

29. De Montaigne, Michel, *Eseurile despre relații, sexualitate și experiență*, Traducere din limba franceză, cuvânt-înainte, introduceri la capitole și note de Dragoș C.Butuzea, București: Herald, 2021.

30. Brown, Rene, *Curajul de a fi vulnerabil: schimbă felul în care trăiești, iubești, educi și conduci*, Traducere de Liviu Dascălu, Cristina Rusu, Cuvânt înainte de Gaspar Gyorgy și Otilia Mantelers, București: Curtea Veche Publishing, 2019.

31. Chodron, Pema, *Când totul se prăbușește în jurul tău.Cum să facem față fricii, disperării, furiei și sentimentului de neputință*, Traducere de Carmen Ardelean, București: Litera, 2017.

Alte surse:

32. Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie*, Casa Editorială Odeon, București, 1992.

33. Chevalier, Jean., Gheerbrant Alain: *Dicționar de simboluri, Mituri,vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, Editura Artemis, București, 1994.

34. *Benediction* (2021), peliculă cinematografică vizionată online la adresa: https://vezionline.net/benediction-binecuvantare-2021.html, la data de 19.03.2023.

HYBRIDITY, REVERSE MIGRATION & TRANSCULTURAL IDENTITY FORMATION IN AMERICANAH (2013)

Georgeta Movilă (Matei)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: This paper focuses on Chimamanda N. Adichie's third novel Americanah (2013), and discusses the postcolonial concept of hybridity in relation to the issues of reverse migration and transcultural identity formation. The employed approach is transnational, working towards contesting binary thinking in postcolonial theory and cultural criticism concerning the notion of hybridity. The aim is to show how the writer changes the conventional African migration narrative by exploring the nuances of her protagonist's experience between and beyond the two cultural and linguistic spaces she inhabits.

Keywords: hybridity, transculturality, reverse migration, dislocation, travel

This paper discusses how the postcolonial concept of hybridity is reframed in Adichie's novel by challenging the center vs. periphery and local vs. global dichotomies in transcultural identity formation.

The question of hybrid identity as a result of the multi-local and culture-mixing experiences is a recurrent theme in the literature of postcolonial authors. Hybridity is a crucial topic in Homi Bhabha's work. His outstanding achievement is to have surpassed colonialism's binaries of white vs. black, superior vs. inferior, and oppressor vs. oppressed that have dominated the work of other important theorists such as Franz Fanon and Edward Said. By advancing the possibility of interweaving elements of colonizer and colonized cultures, his work challenges "the validity and authenticity of any essentialist cultural identity" (Bhabha, 1994: 4). For Homi Bhabha, all cultures are hybrid. From this perspective, the colonized (in our case, the immigrant) can assimilate the colonizer's culture (here, the host country) and still preserve his/her own cultural specificity, creating a new identity. Inhabiting such a third space, to use another concept enunciated by Bhabha, enables other identity positions to emerge.

Ever since scholars such as Homi Bhabha conceptualized hybridity, the notion has been revised and adapted to historically and culturally specific realities around the globe. Caren Kaplan (1996) pointed out that the postmodern turn in cultural criticism reframes this concept by adding the "question of travel." Traveling/ movement is a major trope in the narratives we analyze in this paper. Therefore, it is important to briefly mention James Clifford's contribution to the discussion of "postmodern discourses of displacement"[1] Clifford's interdisciplinary essays deal with travel theories reworking the notion of hybridity from a transnational perspective.

At some point in the novel, Adichie's female protagonist is depicted as "standing at the periphery of her own life" (Adichie, 2013/ 2017: 150). Yet, as the action progresses and she

[1]The phrase belongs to Caren Kaplan, who explores various travel and displacement metaphors in contemporary literary and feminist theory. Her book "Questions of Travel: Postmodern discourses of Displacement" offers interesting insights into the aesthetics of modernist exile vs. the poetics of postmodern tourism.

traverses life-changing experiences, she gains what Edward Said (2000) calls "a plurality of vision" and a "contrapunctual" (186) spatial and cultural awareness due to her position that transcends the boundaries of the two opposing cultural forms that shape her identity to reclaim a transcultural space of her own. By leaving Nigeria, she transcends the local, yet she celebrates it nonetheless. From this point of view, the novel accurately represents the transnational dialectic between the local and the global, the margins and the center.

Transculturalism is another framework we explore in analyzing Adichie's work. Drawing on Pratt's concept of "contact zones," we intend to reveal how *Americanah* chronicles spaces of cultural exchange and "contamination" between American, African-American, African, and European diasporas. From this perspective, the novel is "a forceful interrogation of the state of affairs prevailing in the postcolonial" (Nwanyanwu, 2017: 387).

More recent transcultural and transnational approaches in cultural criticism work toward the contestation of intense binaries and dichotomies implied by the notion of hybridity. From this perspective, Adichie's novel destabilizes and critiques the superior White vs. inferior Black binary, reminiscent of the master vs. enslaved dichotomy from colonial times. The pejorative meaning of the term "hybrid" and its negative connotations that are rooted in colonial hegemonic discourses lose their contours as such individuals embrace and sometimes celebrate the diversity and multiplicity of their "routes and roots" to use Elizabeth M. DeLoughrey's phrase (2007). On the other hand, we want to emphasize that Ifemelu's status is privileged, and her experience as a successful well-educated writer and journalist and the liberties and opportunities she enjoys do not account for many other migrant experiences. In contrast to her successful journey, Obinze's narrative of migration shows the struggles of being an undocumented immigrant in London. Without the right to work, he cannot create a new and better life in Europe, and after trying to arrange an illegal marriage, he gets caught and deported back to Nigeria.

Adichie depicts the condition of immigrants who choose to return home, changing the conventional African migration narrative. Maximilian Feldner (2019) points out that *Americanah* illustrates a paradigm change in Nigerian diasporic writing. Contemporary Nigerian novels such as Adichie's *Americanah* (2013), Sefi Atta's *A Bit of Difference* (2013), and Teju Cole's *Every Day Is for the Thief* (2007), among others,

> differ from other narratives of migration in that they deal with a character's successful process of migration during which they are able to build an existence in the new country without abandoning the possibility of returning to their place of origin. Neither articulating the negative feeling of unbelonging nor constituting celebratory accounts of accomplished and unbound cosmopolitanism, the novels depict a complex and perhaps contradictory position between these poles while drawing from both. They are, therefore, fitting and congenial literary examples for the migratory movements of the new African diaspora, characterized as it is by an oscillation between the continents. (185).

M. Feldner (2019) also draws attention to the fact that the "liberating possibility" (193) of hybridity is often associated with the cosmopolitan privileged status of immigrant writers, artists, and professionals (documented immigrants), and, therefore, hybridity can be seen as an idealized concept. By citing Benita Parry's work on postcolonialist studies (2014), he implies that such a reconceptualization of the term should not be forgetful of other less fortunate migratory and diasporic experiences (undocumented immigrants, refugees, casual laborers, etc.). Adichie does

not lose sight of the diversity of immigrant experiences, and she revisits the concepts of hybridity and double consciousness as her characters encounter the highly polarized American and European societies.

The immigrant's self-image and individuality are a constant preoccupation in *Americanah* (2013). By the end of the novel, Ifemelu becomes a strong, independent, self-aware woman, able to reinvent herself and recognize the gain of her disruptive experiences as an immigrant in the US and a newly returned "Americanah" in Nigeria. In the interview with Mary Louise Kelly (2016), Adichie defines the identity term "Americanah." The word refers to those who have been to America and returned to Nigeria with "American affectations." They either forget how to speak their mother tongue or employ a foreign accent, refuse to eat Nigerian food, and constantly compare or make references to their life in the US. So, the term is used to tease the "affected" returnees.

What is essential to note here is that Ifemelu's return to Nigeria after thirteen years spent on the Eastern Coast of the United States allows her to reconfigure her identity and the notion of home as often diasporic subjects do. Idowu-Faith (2014) notes, "Adichie is concerned with how migration debases and elevates, how it barters and fulfills and, most significantly, how it reinvents." (n. pag.) Her female protagonist (and alter-ego) is not afraid of being categorized as an "Americanah." She is aware of how her American life impacted her identity, asserting her double cultural affiliation.

From this perspective, the author's greatest achievement is capturing the many nuances of hybridized experiences by allowing her character to be critical of both cultures. Many examples of her critique of America's racialized and polarized society will be explored in the subsection dedicated to Ifemelu's American blog. Africa is satirized (but also praised) throughout the novel as much as America is, as Ifemelu is observant of both Africans' and Americans' psychological and cultural traits. As an exponent of the African diaspora in the US, who returns to her home country, Adichie defines new ways of being African in today's world. She writes about her homeland from a global perspective, and just like Ifemelu, she gets to see Nigerian society with "American eyes."

1. The Journey: "Escaping the Familiar"

Ifemelu's identity development implies several stages juxtaposing with conventional immigration or exile as theorized in contemporary cultural studies. In "The Making of Exile Cultures," H. Naficy (1993) sees exile as "a process of becoming, involving separation from home, a period of liminality and in-betweenness that can be temporary or permanent, and finally incorporation into the dominant host country" (xvi). Conceptually, immigration and exile differ in many ways, but as observed by Caren Kaplan (1996/2000), even if the terms used in cultural criticism shifted from "modernist expatriation" or "exile" to "postmodern cosmopolitan diasporas," "the emphasis on dislocation or displacement as an aesthetic or critical benefit remains" (103). Immigrants caught between their feelings and values, on the one hand, and external expectations and categorization, on the other hand, are defined in terms of dislocation, disruption, uprootedness, homelessness, and fragmentary identity in both modern and postmodern criticism. However, the main difference between immigration and exile in the transnational contexts we explore in this paper is represented by the privilege of traveling. In most cases, exiles do not envision the possibility of a home return.

Also, Ifemelu's motivation to immigrate differs from the conventional narrative of immigration associated with the African continent. Unlike the immigrants from Africa that flee

from all sorts of perils, she is not starving, and her life is not threatened by war. As put by Obinze in the novel:

> All understood the fleeing from war, from the kind of poverty that crushed human souls, but they would not understand the need to escape from the oppressive lethargy of choicelessness. They would not understand why people like him, who were raised well-fed and watered but mired in dissatisfaction, conditioned from birth to look towards somewhere else, eternally convinced that real lives happened in that somewhere else, were now resolved to do dangerous things, illegal things, so as to leave, none of them starving, or raped or from burned villages, but merely hungry for choice and certainty. (Adichie, 2013/ 2017: 276)

Both Ifemelu and Obinze leave home to seek more choices. Their status as middle-class, well-educated individuals in Nigeria before immigrating is vital for how they cope with their marginalized positions as African immigrants in their host racialized societies. They preserve a sense of dignity and are both determined to build a new life abroad.

So, what Ifemelu looks for is "escaping the familiar" (Kelly, 2016, 2:11) only to return to a state of strange familiarity (Adichie, 2013/ 2017: 385). Ifemelu's consciousness is developed through defamiliarization and disillusionment, followed by an awakening phase acquired through self-awareness and self-agency. She migrates to an unfamiliar place where she feels deterritorialized, without roots (Adichie, 2013/ 2017: 7). The deterritorialization and defamiliarization stages are opportunities to evolve. From her outsider position, she becomes an observer of the faults of American society and its discriminatory mechanisms. She starts to understand racism in the US, which culminates with launching her blog, which becomes a space for self-knowledge, political critique, and social dialogue.

Ifemelu's journey of self-discovery and self-definition as an African immigrant is not devoid of painful transformative experiences. From point zero of dislocation to the formation of her transcultural identity, we point out the following notable stages of self-transformation: the initial cultural shock, followed by disillusionment, the trauma of identity crisis, the reconfiguration of self in terms of doubleness and multiplicity (linguistically, culturally, as a conscience, etc.), and, finally, the reassertion and reconfiguration of her Nigerian identity. How she charts her new life and makes her way into a successful life abroad until she decides to relocate to Nigeria is essential in understanding how the two contrasting cultures determine her identity as a global citizen.

The Initial Cultural Shock: Rethinking the American Dream

The novel exposes how the early-1990s young generation of Nigerians is obsessed with the American Dream. Obinze predominantly reads American novels and watches American movies while fantasizing about a potential life in America. Similarly, Ifemelu's perception of America is altered by the movies and commercials she watches:

> It was the commercials that captivated her. She ached for the lives they showed, lives full of bliss, where all problems had sparkling solutions in shampoos and cars and packaged foods, and in her mind, they become the real America, the America she would only see when she moved to school in the autumn. (Adichie, 2013/ 2017: 113)

She sees America as a land of opportunity that guarantees success, growth, and prosperity. For her family too, America is a high-regarded country, and for her friends "American passport is the coolest thing" (Adichie, 2013/2017: 65).

This idealized image gets shattered soon after her arrival in Brooklyn when she realizes that there is a sense of inferiority forced upon Black people. In America, Ifelemu faces various stereotypes that destabilize her sense of dignity as a person of color and random cultural and social differences between Nigeria and the US. After finding an accommodation she shares with three other roommates (Jackie, Elena, and Allison, who "look almost interchangeable"), she has the opportunity to form a new social group and experience "real" American student life. One of her first cultural lessons about the custom differences between her home and host country happens at one of the parties she is invited to by her roommates. Back in Nigeria, the custom is to pay for the person you invite to dinner. In America, however, when the waitress brings the bill, her roommate Allison makes sure everyone pays for their meals and drinks. Another difference she notices between cultures refers to the way Americans dress when they go out. Invited to a party, Ifemelu dresses up and is surprised to notice her roommates dressing down:

> They went to a fraternity house on Chestnut Street, where everyone stood around drinking vodka-rich punch from plastic cups, until Ifemelu accepted that there would be no dancing; to party here was to stand around and drink. They were all a jumble of frayed fabric and slack collars, the students at the party, all their clothes looked determinedly worn. (...) As they got drunker and drunker, some lay limp on the floor and others took felt-tipped pens and began to write on the exposed skin of the fallen. Suck me off. Go Sixers. (Adichie, 2013/ 2017: 128)

Identity Crisis: Becoming the "Other"

In Nigeria, race is not a marker of difference and implicitly of social discrimination and identity conflict. However, it becomes an issue after she moves to America. The immigrant's identity crisis is best represented in the novel through the discussion of fake IDs and fake accents. Ifemelu and Obinze are, at some point in their immigration narratives, illegal workers in their places of arrival. Ifemelu immigrates as a student. She has a partial scholarship covering 75% of her tuition. However, she needs to find a way to pay the balance and earn money to support her new life in America. So, she receives a fake identity card from her Aunt Uju to find work. Adichie touches on the subtle racist mechanisms in the egocentric American society by implying that the fraud would go unrecognized by looking at people of color as being all the same. Africans are generalized as a social and cultural category as many Western societies are ignorant of their various cultures and nationalities. As pointed out by McMann (2017), "Instead of overt racism (which definitely still exists in the United States), what pervades Americanah's society is a kind of omnipresent invisible racism, elided by structures of power and privilege that oppress and discriminate against people of color" (202). At a metanarrative level, Adichie advocates for unbiased evaluation of immigrants based on their individuality and character.

Alternatively, Obinze planned to follow Ifemelu after college, get a postgraduate degree in America, and settle there. Due to the 9/11 unfortunate events, he was unable to acquire a visa. Instead, he goes to London, UK, on a six-month research project arranged by his mother, a university teacher in Nsukka, Nigeria. After his visa expires, he remains there illegally, working under a false name/ identity until he is caught and deported.

The Doubling Phase: Feeling "In-between"

Ifemelu's "in-between" stage of identity development begins after her first summer in America once she surpasses the initial cultural shock. Notably, she starts speaking with a different accent and relaxes her hair to get better prospects for a job. Adichie introduces secondary characters and narratives of identity conflict, alienation, and "Americanization" to mirror but also contrast Ifelemu's experience and becoming.

At first, she changes due to exterior pressure. The narrative surrounding her Aunty Uju is essential in modeling Ifemelu's perception of her new status in America. At first, Aunty Uju is portrayed as a role model for the adolescent Ifemelu. Then, her image is downgraded once Ifemelu realizes that their versions of American selves imply a loss of identity. Aunty Uju's story, on the other hand, is one of striving as a single mother and an immigrant of African descent in the US as opposed to Ifemelu's privileged status as a student, becoming an accomplished writer and journalist. Here, Adichie creates an intergenerational gap to show the different challenges different generations experience from the position of "immigrants." Also, by suggesting that Aunty Uju feels illegitimate, Adichie critiques the way Africans were portrayed in Western literary production & media as inferior, even "savages," and the way it can still impact one's self-image. The colonizer's attempt to erase the cultural and linguistic heritage of the colonized is also implied in the distortion of her identity. For Aunty Uju, as a marginalized immigrant single mother in American society, the alteration of speech and name and the assimilation of incongruent lifestyles atypical of her previous life in Nigeria is a matter of survival. She deliberately speaks only American English to erase her Nigerian identity and better adapt to American society.

Even though she benefits from a more privileged position than other characters depicted in the novel, Ifemelu makes unexpected choices under the pressure of not having sufficient funds to support her new life in the US. This stage in her development is depicted through the experience of providing sexual services to a tennis coach. This downgrading experience throws her into a state of deep depression and gloom. As she gets "lost in a viscous haze" (Adichie, 2013/ 2017: 158), Ifemelu stops writing to Obinze.

To sum up, pretense in the case of Aunty Uju and moral corruption on Ifelemu's part are two of the alienating experiences depicted in the "doubling" phase of her development. The depression and disenchantment in the country of arrival lead to nostalgia for the homeland. Even if Ifemelu longs for her home country, she is determined to build a new life and home in the US. Similarly to Brik's experience in *The Lazarus Project* (2009), in *Americanah* (2013), home is a "blurred place between here and there," defined and constructed in complex and sometimes conflicting ways.

After her one-time unfortunate experience as a sex worker, Ifemelu finds a job as a nanny for a wealthy family. She starts dating Curt, her employer's cousin. The relationship with this handsome white upper-class American adds a unique dimension to the discussion of hybridity and cultural assimilation: "with Curt, she became, in her mind, a woman free of knots and cares, a woman running in the rain with the taste of sun-warmed strawberries in her mouth" (Adichie, 2013/ 2017: 196). This relationship provides Ifemelu with a new social and psychological status, look, and identity:

> A sense of contentment overwhelmed her. That was what Curt had given her, this gift of contentment, of ease. How quickly she had become used to their life, her passport

> filled with visa stamps, the solicitousness of flight attendants in first-class cabins, the feathery bed linen in the hotels they stayed in, and the little things she hoarded: jars of preserves from the breakfast tray, little vials of conditioner, woven slippers, even face towels if they were especially soft. She had slipped out of her old skin. (Adichie, 2013/ 2017: 200).

For a moment, the hardship and trauma of being an African immigrant in the US disappear. The relationship with Curt lifts her spirit and widens her social and cultural horizons. On most Sundays, for instance, she meets Curt and his mother in elegant hotel dining rooms where "the only black person was a stiffly dressed waiter" (Adichie, 2013/ 2017: 198). Underneath the glam of her new life, however, there are still boundaries to cross and feelings to get sorted out, and she abruptly ends her romance with Curt by cheating on him.

The Awakening Phase: Reclaiming Her Voice

Ifemelu reflects on transcending racial and social boundaries in her relationship with Curt, but eventually, she gives up on his "gift of contentment, of ease",[2] and breaks up with him by doing what Caroline Levine (2015) calls "the habit of refusing habit":

> The two protagonists, unlike the people around them, work hard to refuse this kind of habituation. Ifemulu leaves Curt in part because he has given her "the gift of contentment and ease" (246), which is seductive yet ultimately troubling. With Curt, she fights "the urge to create rough edges" (355), and she regrets her smooth adaptation to comfort: "How quickly she had become used to their life" (246). Obinze, similarly, refuses the deference from others that wealth allows. His friends remark on his humility surprised that he will not take advantage of his status to be inconsiderate and boastful to those of lower status. Instead, he wishes that they would see "that to call him humble was to make rudeness normal" (40). In short, the novel makes the case that privilege has two effects on perception: wealth and ease too quickly and smoothly come to feel habitual, and in the process, they promote a dishonest narrowing of understanding.(601)

So, Ifemelu fights the "privilege" of becoming entirely Americanized. When she gets a phone call, and the telemarketer implies she sounds "perfectly American," she wonders, "Why was it a compliment? An accomplishment?" and from that moment on, she stops faking that "pitch of voice and (…) way of being that was not hers" (Adichie, 2013/ 2017: 175). For Ifemelu, an American accent is equal to losing one's true identity. Her epiphanic moment of reclaiming her voice and identity coincides with the day she meets Blaine, the African-American professor with whom she will have a three-year relationship: "This was no coincidence; there was a significance to meeting this man on the day that she returned her voice to herself" (Adichie, 2013/ 2017: 180).

The Maturing Process: Reasserting Her Roots

The healing process begins once she stops faking an American accent and cuts her straightened hair. Once she embraces her Africanness, she also enters adulthood and starts cultivating her hybrid identity. The success she gains through writing is essential for the change in social status. Her profitable blog enables her to support herself financially and even buy a

[2] Obinze also describes his marriage with Kosi as a "kind of floating-along contentment" that requires "pretending" (Adichie, 2013/ 2017: 477), and feels relief when he decides to end it.

condominium in Baltimore. After an attempt to assimilate the American culture, she reclaims her Nigerian heritage, which culminates with the decision to return home:

> "She looked at the photographs of these men and women and felt a dull ache of loss, as though they had prised open her hand and taken something of hers. They were living her life. Nigeria became where she was supposed to be, the only place she could sink her roots in without the constant urge to tug them out and shake off the soil. " (Adichie, 2013/ 2017: 6)

As we will illustrate in the next subchapter on positionality, the novel features a coming-of-age story along with the narrative of reverse migration. Through self-awareness and self-agency, Ifelemu is maturing as a woman and writer.

2. The Return: Reinventing Home

Moving back to Lagos resolves the identity crisis as Ifemelu realizes that being Americanized does not mean giving up what she is but adds to the complexity of her transcultural identities. A third space is generated where she consciously negotiates gain and loss in developing a new identity that would help her better adapt to any cultural space. Once she returns home, she feels like she is being re-rooted. The thirteen years Ifemelu spent away from home have certainly altered her in many ways. In this sense, her perception of Lagos, her hometown, is also changed. When she finally returns home, "she had the dizzying sensation of falling, falling into the new person she had become, falling into the strange familiar. Had it always been like this or had it changed so much in her absence?" (Adichie, 2013/ 2017: 385). Similarly, Obinze experiences "a disorienting strangeness" (Adichie, 2013/ 2017:33).

The "strange familiar" phrase encapsulates the confusion and amazement she feels shortly after her return. Hybridity and the paradoxical status of returned migrants are perfectly summarized here as she has come to be modeled by both the Nigerian and the American cultures. She is not a stranger to either one, yet the familiarity she does not feel instantly is completely related to locality and the changes undergone by her and the Nigerian environment as time passed: "She was no longer sure what was new in Lagos and what was new in herself" (Adichie, 2013/ 2017: 387). Much has changed, and she struggles to navigate her way back *home*:

> And so she had the dizzying sensation of falling, falling into the new person she had become, falling into the strange familiar. Had it always been like this, or had it changed so much in her absence? When she left home, only the wealthy had cell phones, all the numbers started with 090, and girls wanted to date 090 men. Now, her hair braider had a cell phone, the plantain seller tending a blackened grill had a cell phone. She had grown up knowing all the bus stops and the side streets, understanding the cryptic codes of conductors and the body language of street hawkers. Now, she struggled to grasp the unspoken. When had shopkeepers become so rude? Had buildings in Lagos always had this patina of decay? (Adichie, 2013/ 2017: 385).

After her return, her old friend Ranyinudo teased Ifemelu by calling her "Americanah": "'You are looking at things with American eyes. But the problem is that you are not even a real Americanah. At least if you had an American accent we would tolerate your complaining!'" (Adichie, 2013/ 2017: 385). After she finds a job at a glossy Nigerian magazine, she is invited by another returnee to join the Nigerianpolitan Club,

> a small cluster of people drinking champagne in paper cups, at the poolside of a home in Osborne Estate, chic people, all dripping with savoir faire, each nursing a self-styled quirkiness—a ginger-colored Afro, a T-shirt with a graphic of Thomas Sankara, oversize handmade earrings that hung like pieces of modern art. Their voices burred with foreign accents. You can't find a decent smoothie in this city! Oh my God, were you at that conference? What this country needs is an active civil society. (Adichie, 2013/2017: 407)

For a moment, she feels guiltily comfortable in this environment: "An unease crept up on Ifemelu. She was comfortable here, and she wished she were not" (Adichie, 2013/ 2017: 409.

However, Ifemelu is not a proper "Americanah," and she experiences once again her position as an outsider. This is another in-between existential stage she deals with as she learns how to negotiate her identity and representation of self as a "transnational actor" (Portes, Guarnizo, and Landolt, 1999: 229). She returns to Nigeria as a dual citizen and experiences what Pratt (2008) terms a "kind of doubling of the self into parallel identities," which can be "both a fragmentary and an empowering experience" (242).

In *Americanah* (2013), the return empowers and enriches the lives of Adichie's protagonists. Obinze observes how America changed Ifemelu in a positive manner: "I don't know. You're more self-aware. Maybe more guarded. (...) your blog also made me proud. I thought: She's gone, she's learned, and she's conquered" (Adichie, 2013/ 2017: 433). After his deportation, he built a new life in Lagos as a businessman and married a beautiful woman, Kosi, with whom he started a family and prospered. Reverse migration is counterintuitive for African immigrants as migration is generally perceived as a desirable journey. Even if their transnational journeys differed tremendously, the return in Ifemelu and Obinze's cases is considered a victory over the struggle of having been dislocated and discriminated against in their adoptive countries. In Ifemelu's return and reunion with Obinze, Feldner (2019) sees "a symbolic gesture towards a unified and stable Nigeria. Adichie seems to suggest that to positively contribute to the future of Nigeria, it is necessary to leave the country for a while in order to acquire the necessary experience, knowledge, and expertise" (197). In Levine's perception (2015), the two main characters also share an "ongoing distance from the comforts of convention." They leave Nigeria because they want to escape familiarity, "the norms of home" (Levine, 2015: 603), but at the same time they refuse to embrace the norms of their host countries. We suggest that by reinventing themselves, they reinvent home both conceptually and practically through new social and cultural practices. By building a new awareness of Lagos's changes, they build the new nation by directly participating in its transformation.

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

Adichie, C. N. (2017). *Americanah*. London: 4th Estate. (Original work published in 2013).

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

DeLoughrey, E. M. (2007). *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures.* University of Hawai'i Press.

Hemon, A. (2009). *The Lazarus Project.* New York: Riverhead Books.

Kaplan, C. (2000). *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement.* Durham:
Duke University Press. (Original work published in 1996).
Naficy, H. (1993). *The Making of Exile Cultures. Iranian Television in Los Angeles.*
Minneapolis: University of Minnesota Press.
Pratt, M.L. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
Said, E. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press.

CHAPTERS

Androne, M.J. (2017). "Adichie's *Americanah*: A Migrant Bildungsroman." *A Companion to*
Chimamanda Ngozi Adichie. Ed. by Ernest N. Emenyonu. Melton: James Currey. pp. 229-244.
Feldner, M. (2019). "Chapter 10. Return Migration in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah (2013)." *Narrating the New African Diaspora: 21st Century Nigerian Literature in Context*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. pp. 185-199.
Kaplan, C. (1992). "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist
Subjects." *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 115–138.

ARTICLES

Idowu-Faith, B. (2014). "Fictionalizing Theory, Theorizing Fiction: The Stylistics Of Return Migration In Chimamanda Adichie's Americanah". *Irinkerindo: Journal of African Migration*, 7.
Levine, C. (2015)."'The Strange Familiar': Structure, Infrastructure, and Adichie's \ Americanah." MFS Modern Fiction Studies. 61(4), pp. 587–605. http://dx.doi.org/10.1353/mfs.2015.0051.
McMann, M. (2018). "You're black": Transnational Perceptions of Race in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah and Andrea Levy's Small Island. Critique: Studies in Contemporary Fiction, 59(2), pp. 200-212.
https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1369387
Nwanyanwu, Nwanyanwu, A.U. (2017). "Transculturalism, Otherness, Exile, and Identity in
Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah." *Matatu, Journal for African Culture and Society*, 49. pp. 386-399.
DOI: 10.1163/18757421-04902008.

AUDIO & VIDEO

Kelly, M.L. (2016, September 29). *Chimamanda Ngozi Adichie: Refugees, Race, and Americanah.* The Atlantic's Washington Ideas Forum [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CKodkVJR8DE

ETHNO-FOLKLORIC REPRESENTATIONS IN ART OF DECORATING EGGS AT HUTSULS FROM BUKOVINA

Constantin-Andrei Pătrăucean
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The importance that man has given over time to the egg demonstrates the strong symbolism that this object has exerted on all cultural spaces. The starting point of this important meaning is the common vision of civilizations that saw the egg as a manifestation of a creative principle, therefore in the mythologies of many peoples, the original myths have in mind the primordial waters on which floated a golden egg from which, later, the heavens and the earth were formed. We can thus speak of a so-called cosmic egg that represented the germinal principle of the Universe and whose symbol has been transmitted in one form or another to today's civilizations. The Hutsuls have been remarkable since ancient times in the art of egg decoration, managing to print on the surface of the egg an entire universe of the collective mind, using simple but profound symbols. Even if in the rest of Romania decorated eggs are made only at Easter, the Hutsuls make them throughout the year, combining art with craft.

Keywords: egg, decoration, symbols, techniques, spirituality

Importanța pe care omul a acordat-o de-a lungul timpului simbolisticii oului demonstrează puternica influență pe care acest obiect a exercitat-o asupra tuturor spațiilor culturale. Punctul de pornire al acestor vaste semnificații și interpretări ale unui obiect atât de simplu îl reprezintă viziunea comună a civilizațiilor care considerau oul drept o manifestare a unui principiu creator. De aceea, în mitologiile multor popoare, miturile originare au în vedere apele primordiale pe întinsul cărora plutește un ou de aur din care, ulterior, s-au format cerurile și pământul. Putem vorbi astfel despre un așa-numit *ou cosmic* care a reprezentat principiul germinativ al Universului și al cărui simbol s-a transmis într-o formă sau alta până la civilizațiile de astăzi; în acest sens, Artur Gorovei susține că „oul a sintetizat misterul Creațiunii; dintr-un ou trebuie să se fi născut Universul, Lumea-deci și omul. Oul cosmic trebuie presupus la baza credinței tuturor popoarelor din lume."[1]

Oul s-a bucurat de o expresie a adorării sale existente în cultura românească, dar și în toate marile culturi ale lumii, mai ales că arhetipul acestuia conducea către mituri ale originii în cadrul cărora oul reprezenta obârșia universului. Existând astfel în mentalul colectiv ca o expresie a magicului, oul a acumulat în timp un adevărat sistem mistic. În cadrul echinocțiului de primăvară, în epoca precreștină, oul era utilizat în diverse ritualuri de reînnoire a timpului și de aceea, uneori, era colorat și oferit drept cadou primăvara ca simbol al renașterii naturii, un posibil echivalent al mărțișorului de astăzi. Culoarea roșie a oului, ca simbol al focului, a reprezentat o forță purificatoare care a putut anula contradicția dintre bine și rău, întrucât fiind purtător de viață, oul devenea automat și expresie a morții. Potrivit acestui lucru, oul era înroșit, iar astfel se putea salva partea bună a acestuia prin anularea efectului negativ.

[1] Artur Gorovei, *Ouăle de Paști. Studiu de folclor,* Monitorul oficial și imprimeriile statului, București, 1937, p. 11.

În cadrul spațiului cultural românesc, arta încondeierii ouălor reprezintă o expresie a tendinței către perfecțiune, dovedindu-se de-a lungul timpului existența unui simț artistic deosebit în ceea ce privește *scrierea* oului, mai ales la populația huțulă din Bucovina. Arta decorării ouălor constituie o manifestare culturală, atât materială, cât și spirituală reprezentativă pentru spațiul etnic românesc, prin intermediul căreia se transmit informații legate de istoria, de gustul estetic sau de înțelepciunea poporului. În ceea ce privește originea decorării ouălor, rădăcinile acestui obicei se pierd în epoca precreștină, atunci când inițial oul fusese colorat, acesta existând apoi și în forma pe care o cunoaștem noi astăzi, aceea de ou încondeiat.

Chiar dacă astăzi la huțuli se încondeiază ouă pe tot parcursul anului, perioada cea mai potrivită pentru încondeiere este reprezentată, la fel ca în vechime, de Postul Paștelui, atunci când timpul devenea mai încărcat de spiritualitate, iar creatoarele lucrau cu mai mult spor decât într-o zi călduroasă de vară, de exemplu. Postul Paștelui reprezintă astfel un timp favorabil încondeierii, mai ales că scopul oului încondeiat poate fi dăruirea acestuia în contextul sărbătorilor pascale.

Începutul Postului Mare stă sub semnul anumitor ritualuri pe care strămoșii le urmau ca pe o pregătire graduală, succesivă care conduceau în cele din urmă către marea sărbătoare. În felul acesta, prima zi de post reprezenta în mentalul popular o zi a îngăduinței a cărei finalitate devenea în cele din urmă purificatoare. Numită și *spolocanie* (ucr. *spolokanje*), prima zi a postului era ținută de huțuli ca o ultimă zi „de dulce", înaintea postului care urma să înceapă. Elena Cega ne explică ritualul care se urmează în această zi: „De *spolocanii* (începe să râdă), se făceau niște băutí! Deci lăsatul secului, ș-apăi spolocaniile, încă spuneau bărbații că să repară, tot cu mâncare ca lumea, cu băut cât să poatí. Asta-s *spolokanie, a te clăti*, că intrii în curățire în perioada de post. *Spolokate* înseamnă a spăla, a clăti."[2] La fel ne-a răspuns și Popescu Valeria, creatoare huțulă de ouă încondeiate: „La începutul postului, se spunea că de exemplu prima zî di post sî țîni ca un feal di *spolocanii*. Bărbații, dacă vor pot, sî mai bea un paharel și dacî îț' rămâne mâncare ceva. [soțul doamnei Popescu: îț' mai dă o șansî sî ti îndrepț' (râde)".[3]

Prima zi a postului reprezenta în vechime, astfel, o permisiune ca bărbații să realizeze adevărate „sindrofii", fiind întovărășiți de femei. Scopul băuturii exagerate din prima zi a postului era pusă pe seama *spălării* gurii, dar și a organelor în întregime, astfel fiind pregătite pentru post. Dacă avem în vedere specificul acestei zile în cultura străveche a poporului român, există multe legende care demonstrează dualitatea acestui ritual: unele susțin că, de fapt, Spolocaniile sunt personificate în niște femei sfinte care ar ruga-o pe Maica Domnului să îi ierte pe bărbați și să îi lase să petreacă. Alte legende prezintă Spolocaniile drept niște femei bătrâne și urâte care îi influențează negativ pe bărbați, dar și pe femei, în cazul în care aceștia nu le cinstesc ziua. Vechimea obiceiul este foarte mare, însă anumiți folcloriști susțin că băutura excesivă pe care o practică femeile și mai apoi bărbații în prima zi a postului nu mai ține de gestul inițial de curățare a organismului care se realiza prin consumul borșului slab și „dietetic" o singură dată în zi, pentru că se credea că acesta va curăța organismul de mâncărurile de dulce. Borșul „holtei" a fost înlocuit astfel cu băutura alcoolică, însă interesant este că începând cu a doua zi, nimeni nu se mai atingea de băutură până la sfârșitul postului. Pe lângă acest lucru, are loc spălarea ritualică a oalelor: gospodinele huțule spălau oalele cu cenușă pentru a le putea utiliza în zilele de post, existând astfel o punere a începutului celui bun prin această spălare ritualică ce ar putea elimina urmele care l-ar putea „spurca" pe om: „Sî spalî blidili și mâncarea ce ramâni din saptamâna șeaia [săptămâna dinaintea postului], lunea sî mai mânâncî șe-o mai ramas. Asta sî numești

[2] Informație de teren: informator Cega Elena, 72 de ani, comuna Ulma, județul Suceava.
[3] Informație de teren: informator Popescu Valeria, 62 de ani, comuna Brodina, județul Suceava.

spolocanii, în zâua şeaia sî mânâncî şe-o ramas. Ieasti pi 17 martie, în tăt anu […] sî iea o cârpî di bumbac şî sî puni lânî şî un pic di fainî di porumb şî sî leagî, sî dă foc şî fumu' şela, şini sînt în casă, îi afumi."[4]

În studiile lui Tudor Pamfile, spolocaniile apar ca o etapă firească a începerii postului, acolo unde acestea reprezintă a treia etapă pregătitoare intrării în post, după ajun şi lăsat de sec, însă scopul acestuia era de a ţine lupii departe: „De lăsatul secului, ţăranul serbează aceste trei zile, adică ajunul, lăsatul secului şi spolocania. Ei zic că le ţin pentru lupi, ca să nu le facă frică la vite sau să nu-i întâmpine pe dânşii la drum. Aşa-i obiceiul, că fie omul cât de sărac, tot se pregăteşte pentru o zi ca aceea de lăsatul secului şi face demâncare [de] carne, de brânză, mai niţel plăcincioare, iar a doua zi, de spolocanie, se duc la crâşmă şi beau toată ziua ca să spele gura!"[5]

După un post aspru, huţulii acordă o mare importanţă coşului[6] de Paşte, acesta reprezentând un element foarte important în cadrul tradiţiilor huţule, fiind realizat în fiecare an, fără vreo excepţie (în timpul pandemiei Covid-19 atunci când creştinilor le-a fost interzis să participe la slujba Învierii, preoţii s-au deplasat la casele oamenilor pentru a sfinţi bucatele din coşuri). La finalul Postului Mare, în noaptea Învierii, huţulii merg la biserică cu aceste coşuri în care pun diferite alimente: „pască, ouă [încondeiate], mezel, ouă roşii, hrean, o bucăţică de hrean sau hrean făcut într-un păhărel, usturoi, brânză. [intervenţia soţul doamnei Popescu: legumí di porc. (râde)]."[7] Un element particular întâlnit la huţuli era reprezentat de lumânarea care se punea în coş şi care trebuia să fie împletită „în trei" [8] de gospodină. Fiind întrebată ce conţine coşul de Paşte, Elena Juravle a insistat pe ideea că omul trebuie să pună în coş ceea ce are în casă, fiind nelipsită la întoarcere tradiţia spălării cu oul roşu şi cu un ban, după care întreaga familie se aşază la masă: „Coşarcî, la noi aşa sî spuni, coşarcî […] şî acolo în coş, şe conţâni coşul: şe ai în casî. Pui pasca, la noi sî faşi blid. [Pe ouă], mai dimult mama faşea picaturi cu şearî şî zâcea cî îs lacrimili Maişii Domnului, ramânea alb aşa cum plânjea ea. [...] Şî pui şe ai în casă: brânzâ, oauâ, slaninâ, cârnaţ', hrean, sare, tăt şe trebi sfinţît. Şî usturoi. Dimineaţa când vii di la sfinţît cu coşarca, sî întrî în casî, sî dă „Hristos a înviat!", sî puni coşu pi masî şî iei un ou roşu şî cauţ un ban alb şî ti speli di tri ori: „Ca oul di roşu, ca banu' di alb!", di tri ori. Şî pi urmî sî mânâncî din coş şe ai."[9]

Alegerea ouălor pentru înroşit sau încondeiat nu este întâmplătoare, făcându-se, mai ales pentru cele roşii în miercurea din săptămâna a patra a Postului Mare, numită şi *Miezul Păresii*. Este un moment al „inventarului", în care gospodinele le numără, îşi fac diferite socoteli pentru ca până de Paşte să aibă ouăle necesare marii sărbători. Dacă avem în vedere perioada în care se

---

[4] Informaţie de teren, informator Juravle Elena, 75 de ani, comuna Brodina, judeţul Suceava.

[5] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Sărbătorile de toamnă şi Postul Crăciunului. Studiu etnofolcloric*, Librăriile Socec & Comp. Şi C. Sfetea, Bucureşti, 1914, pp. 119-120.

[6] „În ucraineşte se cheamă „skopeaţ" sau „blid" româneşte sî zice, pentru că el e făcut din lemn şi are o toartă"- Informaţie de teren, informator Cega Elena, 72 de ani, comuna Ulma. Doamna Cega este soţia regretatului Gheorghe (Iurii) Cega, intelectual al comunei Ulma, cel care a publicat studiul monografic *ULMA- o comună de etnie huţulă.* Pe lângă meseria de dascăl şi director de şcoală, acesta a fost un pasionat folclorist care a scos la iveală o parte din specificul etniei huţule. Cercetând folclorul local, acesta a analizat numeroase documente, realizând cercetări şi în spaţiul Ucrainei, dorind să promoveze specificul populaţiei huţule. Soţia acestuia, Elena Cega, ne-a repetat, cu regret, în numeroase rânduri atunci când am intervievat-o: „*Oh, ce bun era soţul meu acuma*". Ulterior, aceasta ne-a prezentat o parte din colecţia de obiecte huţule şi de cărţi pe care soţul acesteia le-a adunat de-a lungul vieţii.

[7] Informaţie de teren; informator Popescu Valeria, 62 de ani, comuna Brodina, judeţul Suceava.

[8] Mugur Andronic, *Huţulii-o minoritate din Bucovina*, Societatea Culturală „Ştefan cel Mare" Bucovina, Suceava, 1998, p. 51.

[9] Informaţie de teren; informator Juravle Elena, 75 de ani, comuna Brodina, judeţul Suceava.

înroşesc ouăle, aceasta este diferită de la o zonă la alta: în majoritatea zonei populate de huţuli se înroşesc în Joia Mare, deoarece una dintre credinţe susţinea că Joimăriţa trebuie să le găsească pe femei cu ouăle vopsite.

Miezul Păresii (sau *părepii* pentru că delimita postul în două jumătăţi) provine etimologic de la denumirea latinească a celor patruzeci de zile de post, fiind numit şi *Sărbătoarea Ouălor* având loc în miercurea de la jumătatea Postului Mare. În vechime, femeile huţule transformau această zi într-una sacră, în care nu aveau voie să facă alte activităţi gospodăreşti în afară de număratul ouălor şi pregătirea şi rânduirea acestora pentru marea sărbătoare a Paştelui. Numărătoarea aceasta devenea simbolică şi avea implicaţii benefice pentru întreaga familie şi în acelaşi timp se asigura calitatea ouălor care rămâneau într-o stare perfectă fără a se strica până la Paşte. Gestul de numărare a ouălor avea însă şi implicaţii oraculare pentru că în funcţie de paritatea/ imparitatea numărului ouălor se credea, în funcţie de zone, că va muri un membru al familiei în anul respectiv. Elena Torac[10] este unul dintre artiştii populari huţuli din comuna Brodina care încondeiază ouă încă de la vârsta copilăriei. Meşteşugul l-a învăţat în special de la bunica şi de la vecinele acesteia. Legat de Miezul Păresii, aceasta susţine că era momentul în care simţea ziua respectivă ca pe un timp al sfinţeniei, în timp ce bunica, într-o atmosferă de linişte absolută, alegea ouăle pentru Paşte (aceasta a transmis că înainte se făceau ouă doar pentru Paşte), în special pe cele de raţă care aveau textura netedă, fără aspecrităţi, potrivită încondeierii.

Popescu Valeria încondeiază ouă, de asemenea, de la vârsta de zece ani şi ne-a transmis că încondeiatul se începe la mijlocul postului, însă datorită faptului că a intervenit latura comercială, în actualitate, femeile încondeiază ouă pe tot parcursul anului: „Înainti sî începea în Săptămâna Mare sau la jumătatea Postului. Dar acuma încep, sînt comenzi. Acum a devenit comercială toată treaba şî sî lucrează non-stop. Sî lucreazî şî în timpul anului."[11] Din punctul de vedere al pregătirii personale, femeile huţule trebuiau să păstreze un întreg ritual pentru a putea încondeia ouăle, mai ales în Postul Paştelui. Popescu Valeria susţine în sensul acesta că postul şi rugăciunea sunt două elemente foarte importante atunci când femeile se pregătesc pentru actul încondeierii: „mai ales în Postul Paştelui, trebuia să te pregăteşti, să posteşti, să fii pregătită din toate punctele de vedere. Înainti di a lucra ouăli, noi facem ş-o rugăciune şi Sfânta Cruce sî ni ajute să începem lucru bun di la început pân' la sfârşit."[12]

Trebuie să precizăm că, în ceea ce priveşte modalitatea de încondeiere a ouălor, există doar două tehnici importante, aşa cum am aflat de la creatoarea huţulă Elena Torac: este vorba despre tehnica băilor succesive de culoare (tehnica *batik*) şi tehnica cerii în relief. Din punct de vedere cronologic, tehnica băilor succesive de culoare (sau tehnica cruţării fondului, cum este numită de Mugur Andronic în studiul său despre huţulii din Bucovina) este cea mai veche, pe când tehnica încondeierii cu ceară este relativ recentă (aproximativ 40-50 de ani). Iniţial, huţulii utilizau cea mai veche tehnică a încondeierii, tehnica *batik*, însă în ultima perioadă se poate observa o tendinţă de utilizare a tehnicii cerii în relief, renunţându-se treptat la băile de culoare şi lucrându-se frecvent cu ceară colorată. Cu toate acestea, există numeroase creatoarea care continuă încondeierea în tehnica batik. Ultimele noutăţi în materie de încondeiere ar fi, conform Elenei Torac, ouăle „încondeiate" cu mărgele (se introduc ouăle într-o baie de ceară pe suprafaţa cărora se impregnează apoi mărgelele) sau mai nou, coşuleţe sculptate (traforate) din ouă.

[10] Informaţii de teren; informator Elena Torac, comuna Brodina, judeţul Suceava.
[11] Informaţii de teren; informator Popescu Valeria, comuna Brodina, judeţul Suceava.
[12] *Ibidem*.

Pe lângă cele două modalități principale de încondeiere a ouălor enumerate de Elena Torac, la creatoarea huțulă Lucia Condrea, cea care deține Muzeul ouălor încondeiate de la Moldovița, cel mai mare muzeu de autor din lume, se întâlnesc 15 tehnici de încondeiere, toate fiind reunite sub denumirea de „Artă Condrea": tehnica dantelăriei, a cubismului în 3D, a motivelor de pe covoare, a celor zoomorfe, a lucrărilor abstracte, sculpturale etc. Toate acestea există însă ca subcategorii ale celor două mari tehnici amintite anterior, ceea ce diferă fiind de fapt aspectul final al oului care se remarcă prin estetismul, uneori, cu totul modern, comparativ cu oul hutul autentic.

În cadrul procedeului de încondeiere a ouălor (numite *pysanky*[13] de către huțuli), există un instrument foarte important: este vorba despre chișiță (*chersca*), „condeiul" cu care se trasează liniile și modelele pe suprafața oului. În unele zone se numește „pișiță, pcișiță, tcișiță, fcișiță, chirșiță, vizaric", fiind, conform descrierii lui Gorovei, „un betișor subțire, rotund și lung, ca de un lat de mână, bortit la un capăt de-a-curmezișul, cu sula. În borticica aceasta e băgată și întărită o țevișoară de alamă, ca de un lat de deget de lungă, făcută de obicei dintr-un capac de lulea. Căpăcelul de lulea se taie în formă pătrată, se învârtește în jurul unui ac subțire și se bate cu un ciocănaș […] Aplicată în tăietura beținșorului, se vâră în interiorul țevișoarei un păr de porc, care se leagă de mănunchiul chișiței ca să nu se miște."[14] Lemnul din care este confecționată chișița era pus de huțuli la uscat timp de un an, iar vârful chișiței este făcut dintr-o tablă nefieroasă.

Înainte de a începe procesul încondeierii, oul trebuie spălat foarte bine și apoi se utilizează cu mare atenție o seringă cu ac pentru a extrage gălbenușul din ou. Se continuă apoi cu așezarea ouălor în fața focului pentru a se încălzi bine și uniform; în cadrul tehnicii băilor succesive de culoare, în același timp se pregătește un vas în care se pune ceara topită. În vechime, ceara se menținea în starea necesară încondeierii, fiind pusă în vase de lut, așezate în nisip înfierbântat. În prezent, se utilizează și diferite dispozitive electrice care pot face ca ceara să nu se întărească. Se pune un dop de ceară la orificiile oului, acolo pe unde a fost golit de conținut, pentru ca respectiva culoare în care va fi vopsit oul să nu pătrundă sub coajă; ulterior, chișița se înmoaie în ceară și se începe trasarea liniilor pe ou, linii ornamentale care vor rămâne la final de culoarea oului. Oul se ține în mâna stângă, iar chișița în mâna dreaptă, cu degetul mic sprijinit de ou. Ulterior, oul se scufundă într-o vopsea deschisă la culoare (de obicei galben), iar după acest pas, se vor trasa din nou alte linii din ceară care vor rămâne la final de culoare galbenă sau de culoarea în care a fost scufundat oul la pasul anterior. Oul se va scufunda apoi într-o altă culoare, se va repeta procedeul, acele linii ornamentale având de fapt rolul de a „cruța" culoarea, până se ajunge la ultima culoare, negru. La final, oul se așază în fața unei surse de căldură, iar în urma încălzirii, ceara aplicată pe suprafața oului va fi eliminată.

În cazul în care creatoarea dorește să realizeze pe suprafața oului diferite nuanțe ale aceleiași culori, (de pildă, de la roșu închis până la roșu deschis, așa cum este specific huțulilor), aceasta va trebui să scufunde oul succesiv în fiecare dintre aceste culori. Odată vopsit oul în ultima culoare (negru), dopul de ceară de la început este eliminat. La final, ouălor li se dădea luciu cu untură sau cu slănină de porc, după care se ștergeau cu o pânză pe care unele gospodine o puneau în coșuri cu care mergeau la sfințit în dimineața Paștelui, aceasta fiind utilizată ulterior în diferite leacuri sau vrăji.

Popescu Valeria a început să încondeieze de la vârsta de 10 ani, atunci când le ajuta pe meșterele din sat la anumite elemente cu un grad de dificultate mai scăzut. Ulterior, după

[13] „Înseamnă *a scrie, a desena*. În românește *închestrite, împistrite*." Informație de teren, informator Cega Elena, 72 de ani, comuna Ulma, județul Suceava.
[14] Artur Gorovei, *op. cit*., p. 61.

căsătorie a început să încondeieze cu adevărat, însă nu a uitat de creatoarele care au învățat-o, cerându-le în continuare sfatul. A transmis obiceiul închistririi ouălor și fetelor acesteia: **„**Eu am învățat, era pi Valea Brodinii o tanti, era în cărucior, c-avea problemele la un picior, Haleța, cî eu di fapt numa clasa întâi am făcut- eu îs di pi munti, di la Cununschi- clasa întâi am facut-o acolo și pi urmă am coborât jos, pi Valea Brodinii, la Haleța. Doamna Hariuc Victoria; erau puține aici, și fiind copil, aveam 10 ani, am început sî ajut. […] am învățat de la o mătușî, tanti Maria Haleța și mama ei, Hariuc Victoria. Prima datî, li ajutam numa' la anumiti, numa' li picuram sau li dădeam cu ceară sau astupam pi ultima culoari. După căsătorii, în 1980, am început cu începutul. Am trasat toati liniili, am conturat ouăle di la A la Z, am învațat sî fac și culorili sîngurî. Tot tremuram, mergeam la tanti, întrebam, pentru cî era începutu' sî lucrez singurî. Deci m-o ajutat mult și pentru ca sî port fetele la liceu, la școalî, au învățat și fetele și mă ajutau. Toate încondeiazî ouă."[15]

Copiii huțulilor, este adevărat, sunt învățați de mici să închistrească, punându-li-se de la vârste fragede chișița în mână, așa cum ne-a povestit și Elena Torac sau Popescu Valeria: „Noi picuram cu culorile astea [arată un ou vechi încondeiat], de exemplu, pi-aicea; era un bețișor ș-aveam într-o sticluță vopsea și picuram. Eu făceam așa la început, la 10-11 ani, ajutam. Deci mătușa le pesvedea, sau contura modelul și eu picuram și astupam cu ceară. Dupa ce m-am căsătorit, zic: *Cum sî mai umblu acolo?! Trebuí sî încep eu singură*; ș-atuncea am început să conturez mai bini, mai rău. Di la ea am învățat bini, era o încondeietoari bunî și puțin asprî ca sî faci și lucru bun."[16]

Creatoarea huțulă Popescu Valeria ne-a relatat tehnicile de încondeiere pe care le cunoaște aceasta, amintindu-și că la început, ouăle se încondeiau „pline": „Erau ouă pline. Sî fierbea oul, sî spăla foarti bine. Acuma îi foarti bine [cu ouă golite de conținut], pentru că îți ușurează și [munca], da' așa eram obișnuiț' atuncea, c-așa era; dupa aia, am învățat tehnica asta de a scoate conținutul pentru că-s și mai rezistente și la transport și stau foarte bine și sî păstrează. Astea trebuia sî le ții la o anumită temperatură a camerei. Soțul face și condeie. Eu mai mult lucrez în băile succesive di culori. Prima datî îmi conturez oul, modelul, dup-aia le introduc într-o baie di vopsea galbenî, lucrez ce trebuie sî lucrez cu chișița cu ceară pi culoari galbenă, după aia introduc în vopsea di culoare roșie, lucrez tot cu chișița și cu ceară pi vopsea di culoare roșie și dup-aia le introducem în ultima culoari, culoari neagră. Și la o sursă di căldură, la lumânare sau la plită le ștergem frumos di ceară și rămâne oul muncit, oul care l-am încondeiat. Culorile vii li dăm cu un strat di lac protector, ș-acela protejează și vopseaua, și li dă și un luciu. Înainte sî dădeau cu ulei ca sî aibî un fel di strălucire sau cu untură. Cu tehnica în ceară sî conturează modelu' cu culoari neagrî și dupa aceea undi vrem ca sî fie modelul terminat și frumos, îl colorăm cu culoari, creioani ceruiti, ori cu roșu, ori cu albastru, cu galben. Astea nu sî mai bagă în vopsele, deci numai cu cearî în relief. Ca sî-și păstrezî și luciul și sî nu sî ducî ceara di pi ou, sî dă tot cu un lac protector. Eu, di exemplu, am folosit pi bazî di apă pentru că nu miroasă. Sînt tot felul di lacuri. Și mai sunt [ouă încondeiate] cu tuș, în partea Dornelor; la noi sî mai pictezî ouă cu culori în ulei."[17]

Ultimele noutăți în materie de încondeiere la huțuli sunt reprezentate de pictura pe ouă, cu ceară în relief sau traforate, realizându-se diferite forme din coaja oului: „Pictura. Sunt pictate, de exemplu. Uitati-vă, aicea avem o bondiță, astea îs din partea Dornelor. Mărioara [fiica

[15] Informații de teren; informator Popescu Valeria, 62 de ani, comuna Brodina, județul Suceava.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

doamnei Popescu]. Mărioara face pictate cu icoane, din astea în ulei. Cu ceară în relief sau de astea traforate. Am aparatul şî am zis că încerc."[18]

Este imposibil ca modernismul să nu intervină în cadrul artei încondeierii ouălor, oricât de conservatori ar fi huţulii: „Chiar aveam sî văd câti ouă am făcut acuma. Înainte, când lucram cu fetili şî eram multi, aveam comenz' frumoasi şî eram bucuroasi. De exemplu, eu numa' li pesvedeam şî ele terminau în culori. Sî nu vă spun cî trebuia sî li terminăm la timp! Odată şî câte 30 am terminat într-o zi, da' eram 3-4 cam. Dar aşa am lucrat, iar acuma sî spun: mulţumesc lu' Dumnezău! Am aproapi peste 200 şî mai mult di gâscă, pentru că o prins bini, cu ouăli di raţe câteodată avem problemi. Vedeţ', cât îi di muncit şî n-o prins bini."[19]

Intervenţia comercialului a făcut astfel ca închistrirea ouălor să cunoască şi alte valenţe, pe care oamenii le-au acceptat în timp, uneori timoraţi şi întrebători, aşa cum le-a plăcut mereu huţulilor să fie caracterizaţi: drept o populaţie suspicioasă, bănuitoare. Cu toate acestea, existenţa comercialului nu poate doborî ceea ce prin spiritualitate huţulii au clădit de-a lungul timpului şi de la care îşi trag seva existenţei. Evoluţia societăţii a condus către o monopolizare a tradiţiei, iar astfel exercitarea miturilor în forma lor pură are, evident, de suferit. Arta încondeierii ouălor rezistă însă prin intermediul creatorilor care transmit an de an meşteşugul, participând astfel activ consolidarea etnofolclorului huţulilor.

BIBLIOGRAPHY

1. Andronic, Mugur, *Huţulii-o minoritate din Bucovina*, Societatea Culturală „Ştefan cel Mare" Bucovina, Suceava, 1998.
2. Gorovei, Artur, *Ouăle de Paşti. Studiu de folclor,* Monitorul oficial şi imprimeriile statului, Bucureşti, 1937.
3. Pamfile, Tudor, *Sărbătorile la români. Sărbătorile de toamnă şi Postul Crăciuniului. Studiu etnofolcloric*, Librăriile Socec & Comp. Şi C. Sfetea, Bucureşti, 1914.

Lista informatorilor:

Cega Elena, comuna Ulma.
Juravle Elena, satul Falcău, comuna Brodina.
Popescu Valeria, comuna Brodina.
Torac Elena, comuna Brodina.

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.

THE ROMANIAN POSTMODERNISM

Gabriela Elena Stavăr (Condrea)
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Romanian postmodernism appeared in a paralyzed socio-cultural and political context, affected by the identity crisis and the conjuncture of a communist system, having a remarkable influence on the literary activity of the writers of the time. This phenomenon, which had been predicted long before its actual appearance in Romania, has been analysed in numerous works by literary critics. Comparisons and links between Western and Romanian postmodernism have long been the subject of various debates. Despite the controversies, the concept of postmodernism has been established by more and more writers, allowing new generations to realize the project of artistic revolution.

Keywords: postmodernism, generations, Romanian space , writers

Postmodernismul românesc a devenit o realitate în a doua jumătate a anilor ’70 și a continuat să existe până în prezent. Cu mult înainte ca termenul de ,,postmodernism'' să apară în literatura română se observa o schimbare în modul de a gândi și de a scrie literatură. Primul care a utilizat noțiunea de ,,postmodernism'' a fost Barbu Brezianu în articolul publicat în Revista ,, Secolul 20'' (1974) intitulat ,,Postmodernii americani - o traiectorie spre viitor'', urmat de alte intervenții teroretice semnate de Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Ioan Lăcustă, Bedros Horasagian, Daniel Vighi, Cristian Teodorescu, Adina Kenereș, Ioan Groșan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Maria Mailat, Constantin Stan, Vasile Gogea, Carmen Francesc Banciu, Nicolae Iliescu, Viorel Marineasa, Hanibal Stăncilescu, Emil Paraschivoiu si mulți alții.

Noile dificultăți și orientări ale prozei au fost semnalate de Mircea Nedelciu într-un articol din anul 1980 în care dorea să facă o distincție clară între ,,realismului metodei de transcriere'' și ,,realismul atitudinii față de real''[1] (Mușat, 2002, 66). Acesta atrăgea atenția atât asupra dificultăților de clasificare a genurilor literare, cât și asupra narațiunii. În 1985 scriitorul Cristian Moraru vorbește despre ,,impactul sensibiltății postmoderniste'' și prezintă o strânsă legătură ,,între discursul narativ al reprezentanților generației ’80 și mărcile distinctive ale scriiturii postmoderniste – denunțarea trucat-conspirativă a punerii în abis, a simbolisticii textuale, a textualizării, autodenunțul scriiturii și preferința pentru ironie și autoironie, polifonia stilistică, intertextualitatea, paratextualitatea, citatul, interpolarea, aluzia culturală, textul în text''[2] (Mușat, 2002, 70-71).

Odată cu apariția noii paradigme, Revista ,,Caiete critice'' (1986) publică un număr întreg de dezbateri pe tema fenomenului de ,,postmodernism''. Revistele ,,România literară'', ,,Convorbiri literare'', ,,Amfitetaru'', ,,Orizont'', ,,Critica'', ,,Familia'', ,,Asta'', ,,Steaua'', ,,Ateneu'', continuă discuțiile pe tema fenomenului, iar paradigma devine consacrată în operele

[1] **Carmen**, **Mușat,** *Strategiile subversiunii- Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2002, pg. 66
[2] **Carmen**, **Mușat,** *op.cit.*, pg. 70-71

multori autori precum Mircea Cărtărescu, Radu G.Țeposu, Gheorghe Perian, Carmen Mușat. Postmodernismul naște multe controverse, existența acestuia fiind intens discutată în contextul unui spațiu paralizat și afectat de depersonalizare, de criza de identitate, de conjunctura unui sistem comunist.

Corin Braga susține realizarea unei distincții a conceptului general de ,,postmodernism'' și a conceptului de ,,postmodernism românesc''[3] (Braga, 1989, 191), iar Alexandru Mușina insistă asupra găsirii unui concept adecvat realității și sancționează în articolul ,,Postmodernismul, o frumoasă poveste''(1988) din Revista ,,Astra'' ,,confuzia terminologică iscată de frenezia cu care cuvântul postmodernism era invocat într-o serie de articole critice, respinge orice tentativă de a vedea în trăsăturile specifice prozei optzeciste mărci ale literaturii postmoderniste, convins că postmodernismul- așa cum e înțeles în Apus- poate descrie anumite fenomene literare românești care sînt, însă relativ marginale''[4] (Mușat, 2002, 71-72).

Conceptul postmodernității pare să se fi ivit la momentul potrivit, moment în care generația '80 putea să își asume acest termen și să le permită scriitorilor noii generații de a-și implini proiectul de revoluție artistică, pe care și-l doreau. Mulți dintre teoreticienii români au înțeles termenul de ,,literatură postmodernă'' diferit. Ion Bogdan Lefter l-a perceput precum o ,,nouă sensibilitate'', Mircea Nedelciu precum un nou ,,antropologism'', Radu G.Țeposu precum un ,,romantism întors'', Radu Enescu ,,transmodernism'', Simona Popescu ,,antimodernism'', Gheorghe Crăciun ,,episteme culturale'' și Vasile Andru precum o ,,antropogenie''. Postmodernismul se caracterizează prin antropocentrism, biografism, integrism spiritual, recuperare, textualism, sincronie stilistică, conștiință ironică și ludică, dar și teoretică. Trăsătură semnalată de Ortega y Gasset, antropocentrismul aduce în prim plan renunțarea artistului la explorarea spațiilor transcendente și orientarea atenției sale asupra ființei umane și a existenței sale. În ceea ce privește biografismul, scriitorii redescoperă valoarea propriei biografii, a întâmplărilor și situațiilor cotidiene, a sentimentelor simple, metafizicul existând doar în realul de zi cu zi. Prin acest fenomen artistul își îndreaptă atenția spre ființa umană, spre existența sa, opunându-se dezumanizării, căutând o modalitate de recâștigare a valorilor umane, de deschidere spre real către autentic.[5] (Braga, 1989, 194-195) Postmodernismul devine psihocentric, se axează pe atenția oferită sufletului și pe transformarea cititorului, dorind modelarea acestuia si creearea unei imagini textuale, unei proctopii.[6] (Braga, 1989, 195-196)

Reintegrarea spirituală și recuperarea tradiției, evidențiat de idealul romantic, element uitat de modernism renaște prin fenomenul de postmodernism. Prin textualism, postmodernismul reprezintă un ,,romantism întors'' recuperat, dar cu influențe culturale și nu religioase. Acest textualism implică diverse tehnici precum ,,metatextul, paratextul, hipotextul și autorefența, înlocuirea metaforei cu metonomia, integrarea în text a conștiinței critice și a discursului teoretic''.[7] (Braga, 1989, 198) În ceea ce privește conștiința ironică și ludică ,,Postmodernismul este esențial, intelectualist, dar nu în varianta gravă, ci în cea ludică, plăcerea jocului o ia înaintea valorii educative''. Suprimarea ingenuității este realizată de către ironie, aceasta ,,controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflexia trează''. Prin aceasta paradigma se urmărește o tranziție către democrație a publicului. Ea nu se mai adresează unei elite de inițiați, ci ,,folosind toate

---

[3] **Corin**, **Braga,** *10 Studii de arhetipologie -Postmodernismul literar românesc*, Ed.Dacia,1989, pg.191
[4] **Carmen**, **Mușat,** *op.cit.*, pg. 71-72
[5] **Corin**, **Braga,** *op.cit.*, pg.194-195
[6] **Corin**, **Braga,** *op.cit.*, pg.195-196
[7] **Corin**, **Braga,** *op.cit.*, Ed.Dacia,1989, pg.198

limbajele, procedeele, temele existente în sincronia sa lingvisticăși în diacronia poeziei, va comunica, pe fragmente, cu cele mai diverse categorii de cititori; în fapt publicul ideal al postmodernismului e cel al cunoscătorilor, degustorilor de umanioare''.[8] (Țeposu, 2006, 37)

Postmodernismul occidental a fost o manifestare al pulsiunii concurențiale, în timp ce, cel românesc a fost evidențiat de nașterea unei metode de individualizare generală, ce nu era bazată pe poetici personale, ci mai degrabă pe atitudinea față de modul de scriere, de relația cu cititorul și de viziunea asupra întregii lumii. Condus de contextul prezentat și de apariția unui număr însemnat de opere postmodernismul literaturii române s-a evidențiat neîncetat. Traducerea unor cărți ce accentuau acest fenomen (Lyotard, Linda Hutcheon, Steven Connor), precum și apariția numeroaselor studii și teorii realizate de autori români (Liviu Petrescu, Mircea Cărtărescu, Mircea Martin, Ion Bogdan Lefter) au dus la descrierea acestei literaturi postmoderniste prin patru trăsături: „preferința pentru proza scurtă, postulatul autenticității și al derizoriului, poetica de tip non-mimetic și postulatul unui nou umanism"[9] (Mușat, 2002, 72-73). Aceste trăsături au fost promovate de către Alexandru Mușina și Călin Vasile, dar nu au fost acceptate și agreate de prozatorii optzeciști.

Atât Liviu Petrescu, cât și Gheorghe Crăciun revin asupra conceptului de modernitate, nemulțumiți de conceptul incomplet al postmodernității. Petrescu, inspirat de articolul lui Frederic Jameson („Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism''-1991), afirma necesitatea distincției între noțiunile de „primul modernism'', ce include romanul științific și realismul secolului XIX, și „marele modernism'', ce prezintă „erodarea teoriei mimetice''[10] (Mușat, 2002,73). Gheorghe Crăciun afimă în acest sens că „modernitatea ca model literar coerent își constituie aproape simultan principalele caracteristici atît în poezia cît și în proza celei de-a doua jumătăți a secolului trecut'' și descoperă trei puncte forte ale modelului poetic modernist: „cea tranzitivă, cea directivădenotativă, prozaizantă [...], cea reflexivă (modelul Hugo Friedrich- Marcel Raymond- Carlos Bousono) [...] și linia avantgardistă și expermentală, manieristă și ludică în care se înscriu poeți ca Tristan Tzara, Pessoa, Raymond Queneau, Peter Handke etc. ''[11]

În „Notes sur l'état de postmodernité'' Virgil Nemoianu încearcă o caracterizare a fenomenului postmodernism prin două elemente centrale: „La centralité de l'élément communication / mobilité; La société postindustrielle; La transition de la révolution de Gutenberg [...] au visuel télévisé et à la présence virtuelle; L'établissement de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes; La tension entre le globalisme et le multiculturalisme; La conscience de soi, l'auto-analyse; La relativisation et l'incertitude des valeurs; Le jeu parodique avec l'histoire; Une religiosité postmoderne''.[12] (Nemoianu, 2009, 23-25)

Matei Călinescu este de părere că una din trăsăturile fundamentale ale postmodernismului ar fi un „eclectism rafinat", iar „faptul că el pune sub semnul întrebării unitatea şi atribuie valoare părţii în detrimentul întregului la acest sfârşit de secol ne reaminteşte de «euforia decadentă» din anii 1880. Dar codul popular pe care îl utilizează într-o manieră atât de bătătoare la ochi poate face postmodernismul să semene şi cu kitsch-ul [...]. Şi, în sfârşit, postmodernismul poate părea uneori fratele geamăn al avangardei...".[13] (Călinescu, 1995, 259)

---

[8] **Radu G., Țeposu,** *Istoria tragică și grotească a întunecatului deceniu literar nouă*,Ed. Cartea Românească, 2006, pg.37

[9] **Carmen**, **Mușat,** *op.cit.*, pg. 72-73

[10] **Carmen**, **Mușat,** *op.cit.*, pg. 73

[11] *În căutarea referinței- Eseul Între modernism și postmodernism*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998

[12] **Virgil**, **Nemoianu,** *Notes sur l'état de postmodernité*, în „Euresis", nr. 1-4/2009, pg. 23-25.

[13] **Matei, Călinescu,** *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, pg. 259.

Mircea Cărtărescu afirma „Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii, calitate în care el reflectă toate trăsăturile filozofice şi ideologice ale acesteia (...); el exprimă în orice caz, fie prin ruptură, fie prin continuitate, o relaţie esenţială, ombilicală între cele două mari curente de gândire estetică ale secolului nostru”[14] (Cărtărescu, 1999, 363). Din dorința de a-l completa, Corin Braga descoperă faptul că: „În linii generale, diversele accepţii date în parte în Occident postmodernismului pot fi regrupate în două clase. De o parte, se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucţie, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclectism, toleranţă, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand…”[15] (Braga, 1989, 208).

„Eliberat de obsesia semnificaţiilor şi de tortura căutării adevărurilor absolute”, Mircea Cărtărescu explică faptul că postmodernismul „porneşte de la acceptarea lumii ca poveste, ca realitate «slabă», desfondată, pe care un eu la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcţiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârşită. Atitudinea umană fundamentală faţă de lume devine astfel una estetică, hedonistă. Această estetizare generală a lumii, substituind mai vechea atitudine metafizică, este însoţită de o legitimare la rândul ei «slabă», contextuală şi consensuală, în care ideea de fiinţă devine, ca pentru Wittgenstein, inoperantă: dacă există cumva, despre ea trebuie, în orice caz, să se tacă. Acest fapt are consecinţe vaste în privinţa abordării estetice a fenomenului artistic. Trebuie spus că estetica însăşi renunţă la ideea de valoare absolută, la noţiuni ca «geniu», «capodoperă» etc., şi că, pe de altă parte, dintr-o disciplină orientată către sens (în modernism fiecare text îşi conţine sau îşi caută interpretarea), ea tinde să devină una a «odihnei în obiectul estetic», una a ornamentului.”[16] (Cărtărescu, 1999, 65)

Postmodernismul reprezintă pentru marele critic literar Nicolae Manolescu un modernism mai comprehensiv, poezia postmodernă împrumutând „criteriul poeticului”[8] din poezia modernă. În timp ce scriitorii moderni au realizat din poezie o expresie aproape pură, scriitorii postmoderni au alungat toate barierele din calea expresivităţii, care, din punctul lor de vedere, trebuie să fie şocantă, nu pură. Postmodernismul „coboară în stradă, merge la manifestaţie”; „este făţiş, nu secret, este agresiv, persuasiv, primitiv, nu retractil, muzical, esoteric, enigmatic”; e, în acelaşi timp, „ironic, histrionic, ludic şi asianic.”[17] (Cărtărescu, 1999, 173)

Această paradigmă reneagă şi distruge tiparele, stereotipul, cenzura, certitudinea, cauzalitatea, ierarhia, permanenţa, înlocuindu-le cu, concepte ce au ca valori dominante interculturalitatea, libertatea, originalitatea, toleranţa, renunţarea la limite şi graniţe, amestecul stilurilor, discontinuitate, descentralizare. Scriitorii postmoderni nu mai sunt în căutarea profunzimea, ca în modernism, ci trăiesc în universuri diferite, în care cunoaşterea înseamnă alunecare, „mângâiere” a suprafeţelor, iar „procesul de coborâre a artei în cotidian a devenit pervaziv”[18] (Cărtărescu, 1999, 65) şi totul se dizolvă în spaţiul experienţei umane obişnuite.

În viziunea lui Jean-François Lyotard, postmodernismul încurajează ideea de fragmentare, de fracturare, de fluiditate, de multiplicitate, de pluralitate şi, în schimb, critică existenţa unor universalii monolitice. Postmodernul, spune Mircea Cărtărescu, „nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează. Nu există pentru el valoare stabilă şi inatacabilă. (...)

---

[14] **Mircea**, **Cărtărescu,** *Postmodernismul românesc*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1999, pg.363
[15] **Corin**, **Braga,** *op.cit.*, pg.208
[16] **Mircea**, **Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 65
[17] **Mircea**, **Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 173
[18] **Mircea**, **Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 66

Postmodernul trăieşte ironia cu atâta intensitate, încât ea, până la urmă, dispare, la fel de pervazivă ca şi aerul pe care îl respiri. Este un tip de ironie special, numit de Alan Wilde ironie suspensivă."[19] (Cărtărescu, 1999, 101) În ceea ce priveşte regimul politic în timpul postmodernismului, putem discuta despre cel comunist, cel care a încercat cu orice preţ să îndepărteze viaţa culturală autohtonă, acesta fiind adesea stopat. Rolul vieţii literare era de a fi un instrument ideologic de manipulare în cadrul unei societăţi comuniste, având ca şi consecinţe un progres lent al literaturii şi al avântului spre postmodernitate. Mircea Cărtărescu susţinea inexistenţa unei sincronizări între postmodernismul românesc şi cel occidental, însa Carmen Muşat susţine faptul ca cel de-al ,,doilea modernism'' al anilor '60-'70 este unul ,,defazat şi nostalgic, atemporal şi eclectic din punct de vedere estetic, total apolitic prin refugiul în abstract şi, în acelaşi timp paradoxal, extrem de politizat ca atitudine, dată fiind opoziţia faţă de dogmatismul evident al realismului social'' în timp ce modernitatea interbelică este ,,genuină şi sincronă cu cea universal datorită existenţei contextului democratic unde libertatea de gândire şi de expresie nu a fost pusă sub monopol''[20].(Muşat, 2002, 96)

Radu G. Ţeposu remarcă faptul că „Poezia postmodernă, de care a vorbit, printre primii la noi, daca nu cel dintâi, Alexandru Muşina, îşi recuperează omogenitatea nu in planul iluziei, ci în acela al constiinţei creatoare. Liantul său e, cum am zis, ironia. Unii au văzut în aceasta o probă a neseriozităţii, o persiflare a adevăratelor valori. Însă rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duş rece. Nu mai scormonesc acum definiţia ei, însă atitudinea ironică, departe de a fi o bagatela, dizolvă orice transcendenţă, sugerând o situare mai exactă a poetului, fie în raport cu textul, fie în raport cu realitatea pe care o tatonează [...]Desubstantializarea lumii fiind una din trăsăturile viziunii postmoderne, efortul acestei literaturi se îndreaptă spre omogenizarea prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere. Retorica, practica textuală egalizează totul şi nu întâmplător imaginea de panoptic e foarte des intâlnită. Fragmentele de real capătă sens doar în procesul descrierii, singurul mod de altfel de a sugera o nouă ontologie''[21] (Ţeposu, 2006, 21). Postmodernismul românesc se afirmă în poezie ,,ca o orientare literară cu trasaturi asumate din perspectiva unui eclectism metodologic şi procedural, ce provine din influenţe şi ecouri diverse, din asumarea unei poetici în mod programatic mobile, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic şi ironic'', iar ,,Cultivarea, în mod programatic, a unei lucidităţi casante, ironice, spiritul livresc şi instinctul parodic sunt mărcile specifice ale acestei poezii ce proclamă primatul realului, al cotidianului, în dauna oricărei idealizări edulcorante, şi proclamă de asemenea un statut de urgenţă al poemului, o stare de criză perpetuă a unui eu liric ultragiat de manifestările precare ale unui real de o concretitudine violentă, agresivă.''[22].

Apariţia postmodernismului în literatura românească o putem asocia anilor '80 odată cu apariţia generaţiei '80, moment în care viaţa literară românească profită de un climat interectual şi de un cult al personalităţii diferit. Cărtărescu evidenţiază faptul că „lumea comunistă a însemnat, într-adevăr, o înghetare a societăţii, în toate aspectele ei, în tiparele depăşite ale modernităţii, complicată până la nevroză de tribalism, naţionalism, totalitarism"[23].

BIBLIOGRAPHY

[19] **Mircea**, **Cărtărescu,***op.cit*, pg. 101
[20] **Carmen**, **Muşat,** *op.cit.*, pg. 96
[21] **Radu G.,Ţeposu,** *op.cit.*, pg.79
[22]Articol accesat la data de 24.03.2020 *Postmodernismul românesc. Schiţă recapitulativă,* în https://www.observatorcultural.ro/articol/postmodernismul-romanesc-schita-recapitulativa-2/,
[23]**Mircea**, **Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 15

Braga, Corin, *10 Studii de arhetipologie -Postmodernismul literar românesc*, Ed.Dacia,1989

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1999

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotească a întunecatului deceniu literar nouă*,Ed. Cartea Românească, 2006

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii- Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2002,

Nemoianu, Virgil, *Notes sur l'état de postmodernité*, în „Euresis", nr. 1-4/2009

În căutarea referinței- Eseul Între modernism și postmodernism, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998

Articol accesat la data de 24.03.2020 *Postmodernismul românesc. Schiță recapitulativă,* în https://www.observatorcultural.ro/articol/postmodernismul-romanesc-schita-recapitulativa-2/

THE 80's GENERATION

Gabriela Elena Stavăr (Condrea)
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Postmodernism allows writers to rediscover their own biography, to turn their attention to the human being, to his existence with the aim of recovering human values, spiritual reintegration and the recovery of tradition. Postmodern writers live in different universes in which interculturality, freedom, originality, tolerance, mixing of styles, discontinuity and decentralisation become dominant values. The emergence of postmodernism in Romanian literature can be associated with the 1980s with the emergence of the 1980s generation, a time when Romanian literary life benefited from an inter-cultural climate and a different cult of personality.

Keywords: postmodernism, 80s generation, innovation, vision, textualism

Generația '80 sau optzecismul este o noțiune aplicată de către criticii literari pentru a defini fenomenul literar românesc, ce și-a făcut apariția la sfârșitul secolului trecut, moment în care literatura era acaparată de sensibilitate și libertate interioară. Reprezentând un moment important al literaturii, noțiunea de optzecism poate fi definită ca un moment istoriciza și clasic. Marginalizarea, vânarea de către serviciile secrete și riscarea propriei libertăți nu i-au oprit pe tinerii scriitori de a se întruni și de a pune bazele schimbării. Totalitatea restricțiilor le-au întărit rezistența și puterea de a crea o nouă realitate, un alt orizont. Scriitorii generației '80 și-au dorit și au reușit reorientarea literaturii utilizând limbaje și viziuni noi. Scrierile acestora au devenit pretexte pentru teoreticienii vremii precum Foucalt (teorii poststructualiste) sau grupul Tel Quel (textualism). Aceștia evidențiază existența unui program estetic unitar, o unitate în pluralitate, o legătură strânsă a tipurilor de discurs între dialogism și pluralism. Generația '80 a deschis calea în literatura română către ceea ce reprezintă postmodernism: acapararea cititorului, jocul, ironia, ludicul, kitschul.

Nucleul generației '80 a fost reprezentat de un grup de poeți, care alături de profesorul Nicolae Manolescu au fondat timp de șapte ani ,,Cenaclul de Luni''. Acest grup a fost adesea vizitat de scriitori precum Mircea Cărtărescu, Magdalena Ghica, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Romulus Bucur, Liviu I. Stoiciu. ,,Cenaclul de Luni'' a debutat în 1981 cu volumul ,,Aer cu diamante'', realizând o colecție a poemelor lui Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru și Ion Stratan, și a continuat să se afirme prin volumul ,,Cinci'' condus de Nicolae Manolescu, alături de Ion Bogdan Lefter, Alexandru Mușina, Bogdan Ghiu, Mariana Marin și Romulus Bucur.

Pe de altă parte, un alt grup al Universității din București intitluat Cenaclul ,,Junimea'' reunea alături de profesorul Ovid S. Crohmălniceanu numeroși scriitori textualiști precum Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Cristian Teodorescu, Gheorghe Ene, Sorin Preda, Bedros Horasangian, George Cuşnarenco sau clujenii Alexandru Vlad și bănățenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi, ce au avut ca model școala franceză a anilor '70. Poetica și direcția acestor scriitori va fi accentuată și condusă din 1980 în urma apariției volumului semnat

de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu şi intitulat „Pentru o teorie a textului'', precum și de volumele privind deconstuctivismul și poststructualismul ale lui Gèrard Genette, Roland Barthes și Tzvetan Todorov. Acest grup de scriitori, diferiți între ei, dar cu o aceeași dorință de împrospătare a literaturii dau naștere în 1983 a unui volum intitulat „Desant '93'', cuprinzând o serie de proze ale junimiștilor.

Acest aer al inovației se răsfrânge și asupra Cenaclului „Universitas", condus de Mircea Martin, și asupra revistei „Echinox" de la Cluj, condusă de Mircea Zaciu, dar și asupra revistelor „Opinia studenţească" şi „Dialog" de la Iaşi, conduse de Alexandru Călinescu, Cenaclului „Pavel Dan" şi revistei „Orizontul" de la Timişoara, condus de Livius Ciocârlie, la „Cercul literar 19", la colocviile de la Sighişoara şi Piatra Neamţ şi la alţi reprezentanţi străluciţi ca Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic. Curajul de lua poziție în fața declinului vieții publice și artistice, formând „o mentalitate literară degajată de complexele generaţiilor anterioare şi predispusă pentru dezbaterea autentică de idei"[1] (Leahu, 2000, 37), reprezintă meritul scriitorilor generației '80. Aceasta generație formată inițial doar din studenți va aduce o schimbare în „toate achiziţiile estetice ale postmodernismului euro-american, cu tonalitatea culturală românească, (...), de la autoreferenţialitate, autoexegeză şi intertextualitate, până la fabulos-oniric, parodic şi fenomenologic"[2] (Cărtărescu, 1999, 120), iar scriitori precum Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Bogdan Lefter, Ioan Groşan, Mircea Nedelciu, Bedros Horasangean vor introduce o nouă viziune în literatura românească.

Mircea Cărturescu descoperă o oarecare „sărăcie teoretică a criticii românești de actualitate"[3] (Cărtărescu, 1999, 147) întrucât scriitorii nu își asuma în totalitate practicile literaturii postmoderniste. Aceasta afimație este confirmată și de Ion Bogdan Lefter în volumul „7 postmoderni: Nedeliciu, Crăciun, Muller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu" precum că „către mijlocul anilor `80 critica literară românească preia așa-zicând din aer termenul de textualism și-l aplică fără nici un efort de elaborare conceptuală prozei noului val. [...] Uimiți de aceste tehnici nemaivăzute-nemaiauzite pe la noi, comentatorii au văzut în ele principalul mesaj al tinerei generații și au caracterizat-o ca atare"[4] (Lefter, 2010, 21). Gheorghe Crăciun nu este de acord și susține faptul ca „ar trebui să se accepte măcar acum că optzeciştii n-au fost paraşutaţi în spaţiul românesc direct din poezia americană sau telquelismul francez, cum s-a susţinut în câteva ocazii. Între afinitate şi mimetism e cale lungă. Ideea sincronismului, în măsura în care ea nu reprezintă un moft ci o reală asumare, se naşte din interiorul unui câmp cultural, nu vine din afară"[5] (Crăciun, 1994). Specific scriitorilor generației '80 este „o plăcere de a se autodefini continuu, de a se reinteroga asupra propriei identităţi"[6] (Leahu, 2000,37), ceea ce accentuează opinia lui Mircea A. Diaconu precum că atât „câţi scriitori postmodernişti, tot atâtea pledoarii pro domo sua şi, deci, tot atâtea teorii asupra postmodernismului"[7] (Diaconu, 2002, 69).

Manifestarea tardivă a scriitorilor generației '80 a condus la dificultăți privind analogia dintre postmodernism și această generație: manifestarea la o distanță de 10-15 ani față de literatura occidentală, lipsa unei societăți postindustriale, cu o realitate politică dezolantă și lipsa informației reprezintă o carență a postmodernismului. Mai precis, în contextul unui spațiu lipsit

---

[1] **Nicolae, Leahu,** *Poezia generaţiei '80*, Chişinău, Ed.Cartier, 2000,pg.37
[2] **Mircea**, **Cărtărescu,** *Postmodernismul românesc*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1999, pg. 120
[3] **Mircea**,**Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 147
[4]**Ion, Bogdan Lefter,** *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Muller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghicu*, Ed. Paralelea 45, Pitești, 2010, pg. 21
[5] **Gheorghe, Crăciun,** *în volumul Competiţia continuă: generaţia '80 în texte teoretice*, Pitești, Vlasie, 1994
[6] **Nicolae, Leahu,** *Poezia generaţiei '80*, Chişinău, Ed.Cartier, 2000,pg.37
[7] **Mircea A., Diaconu,** *Poezia postmodernă,* Braşov, Ed. Aula, 2002, pg.69

de o temelie economică, ideologică, socială și politică, spre deosebire de societățile occidentale dezvoltate, avem de-a face cu un teritoriu bizar și atipic, o (post)modernitate deloc dezvoltată într-o societate totalitară de tip comunist.[8]

Carmen Mușat nu neagă contribuția scriitorilor generației `80 la despărțirea de neomodernism afirmând „Cum nu cred că se poate pune semnul egalității între postmodernism și optzecism, chiar dacă scriitorii generației `80 au avut o contribuție majoră în impunerea termenului la noi, aventura scriiturii inițiată de reprezentanții Școlii de la Târgoviște [...] îmi pare a fi prima afirmare a unei conștiințe postmoderniste”[9] (Mușat, 2002, 99), iar Ion Bogdan Lefter este de părere că apariția generației `80 s-a realizat odată cu apariția postmodernismului: „Către 1980, a început să se simtă nevoia de altceva, au început să iasă în prim-planul atenției operele care exploraseră atunci structuri textuale proaspete și, pe acest fundal, s-a produs explozia unei generații tinere, care a afirmat din start imperativul unor schimbări radicale ale discursului literar, proclamând către mijlocul acestui deceniu, inaugurarea curentului postmodern în cultura română”[10] (Lefter, 1994, 223). Atât criticul Gheorghe Perian în lucrarea „ Scriitori români postmoderni’’, cât și Nicolae Manolescu în lucrarea „Despre poezie’’ atestă corespondența dintre cele două manifestări.

Mircea Cărtărescu aduce în discuție două tipuri de postmodernism: unul „soft’’, care este demonstrativ, ideolog, apolitic, ludic și imaginativ, și altul „hard’’ urmând a deveni parte componentă a scriiturii în următoarea generație favorizând prozaicul și biografismul. Din punctul său de vedere literatura nu face altceva decât sa estetizeze realul, să „a transforme ideea dispariţiei artei în însăşi sursa vitalităţii şi supravieţuirii acesteia”[11] (Cărtărescu, 1999, 120).

Distingerea fidelă a realului cu evenimentul concret va deveni noua viziune a scriitorilor, literatura va reprezenta atât pentru marele Mircea Cărtărescu, cât și pentru alți scriitori ai generației ’80 „un summum narrativ’’, o medie a limbajelor marcate de ironie și autoironie, oralitate, luciditate îmbinate prin procedee ale intertextualității: „banalul, anodinul, derizoriul discontinuul, fragmentarul sunt trecute prin filtre hiperlucide ale unei conştiinţe ironice, parodice, situate mereu în afara tabloului, conştiente din start de identitatea butaforică a lumii, de inconsistenţa ei ontologică”[12] (Diaconu, 2002, 75). Important va deveni acum textul și realizarea acestuia, precum și diminuarea distanței dintre literatură și metaliteratură. Prioritatea scriitorului va fi aceea de a deveni unul cu textul, de a-i da identitate, scriitorii generației reușind să recupereze toate stilurile reflectând în final o nouă sensibilitate artistică. Textul optzeciștilor se caracterizează prin „stilistica lejeră, oralitatea expresiei, ironia, ludicul etc., toate însă echilibrate printr-o consubstanţială dimensiune metaliterară, iar uneori de-a dreptul teoretizantă. În plus, ceea ce voieşte să mai exprime această poezie este libertatea interioară absolută a individului’’[13] (Canțâru, 2007, 135).

În ceea ce privește lirica generației ’80 criticul Radu G. Țeposu realizează în opera sa „Istoria tragică și grotească a întunecatului deceniu literar nouă’’ o clasificare a vocilor

---

[8] **Mircea, Martin,** *Eseu Revista Euresis „Cahiers rumains d`etudes littéraires”, nr. 1-2/1995, Notes sur l`état de postmodernité.*

[9] **Carmen**, **Mușat,** *Strategiile subversiunii- Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2002, pg. 99

[10] **Ion Bogdan, Lefter,** *Introducere în noua practică poetică a prozei*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, 1994, pg. 223.

[11] **Mircea**,**Cărtărescu,** *op.cit*, pg. 120

[12] **Mircea A., Diaconu,** *Poezia postmodernă*, Braşov, Ed.Aula, 2002,pg.75

[13] **Grigore**, **Canţâru,** *Totul pare un palimpsest (Interogaţii asupra funcţionării intertextualităţii în literatura română)*, Chişinău, 2007,pg.135

postmodernismului poetic în funcție de modalitatea artistică utilizată in operele lor. Acesta îi distinge astfel în ceea ce privește cotidianul prozaic și bufon pe Mircea Cartarescu, Traian T. Cosovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, în ceea ce privește manieriștii pe Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codrut; fantezia și abstractul este evidențiat de către Ion Stratan, Matei Visniec, Aurel Pantea; interiozarea, patosul și sarcasticul este reprezentat de Ion Muresan, Mariana Marin, Marta Petreu; criticismul teatral și comedia literaturii este pusă în valoare de către Petru Romosan, Daniel Corbu, Mircea Petean, iar sentimentalii rafinați precum Romulus Bucur, Aurel Dumitrascu și Dumitru Chioaru aduc un avânt nou literaturii românești.

Proza acestei perioade este caracterizată de textualism. Experimentele asupra textului, concepția scrierii ca un spațiu unic de manifestare existențială, atrag o nouă perspectivă asupra realului. Acum este privită ca un univers, ale cărui proprietăți sunt relative și în niciun caz absolute. În ceea ce privește impactul imediat asupra cititorului, întreruperea procedurilor formaliste, scriitorii folosesc îmbunătățirea unei realități pentru a face imaginea unei lumi „mai realistă", mai clară și „mai obiectivă". O caracteristică specială a fenomenului universal al postmodernității a fost creată de apariția biografiei prin proiectarea diferitelor niveluri de ascultare în text. Trebuie menționat faptul că optzecismul poetic şi prozastic are aspectul tranziției artistice şi a fost o punte de legătură către postmodernitatea „curată" (M. Cărtărescu) încă de la începutul anilor nouăzeci.

BIBLIOGRAPHY

Bogdan Lefter, Ion, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Muller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghicu*, Ed. Paralelea 45, Pitești, 2010

Canţâru, Grigore, *Totul pare un palimpsest (Interogaţii asupra funcţionării intertextualităţii în literatura română)*, Chişinău, 2007

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1999, pg. 120Crăciun, Crăciun,Gheorghe, *în volumul Competiţia continuă: generaţia '80 în texte teoretice*, Piteşti, Vlasie, 1994

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă,* Braşov, Ed. Aula, 2002

Leahu, Nicolae, *Poezia generaţiei '80*, Chişinău, Ed.Cartier, 2000

Martin, Mircea, *Eseu Revista Euresis „Cahiers rumains d`etudes littéraires", nr. 1-2/1995, Notes sur l`état de postmodernité.*Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii- Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2002

THE FUNDAMENTAL LEGENDS OF ROMANIAN LITERATURE, IN VALERIU ANANIA'S CONCEPTION

Alin Țig
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Author of many plays, Valeriu Anania is singled out, by Ion Ratorau, in his literary history, as a promoter of a theater inspired by folklore and mythology. Many of his dramatic poems are written in verse and leave a strong patriotic feeling.
George Călinescu highlights, in his literary history, the four fundamental legends of Romanian literature: the erotic myth, the aesthtic myth, the myth of Romanian ethnogenesis and the myth of death and transhumance. All four legends are contained in four dramatic poems. Of the five plays that illustrate the four myths (the erotic myth is treated both in Drumur - more extensively, and in Steaua zimbrului - tangentially), two are written during the Second World War (Dochia, written in 1939, appears in 2016, and Drumur, written between 1943 and 1944, also appears in 2016), and the other three are written in the post-war period and they appear, sometimes year apart, in volumes.
In an interview given to Gheorghe Cunescu, Valeriu Anania admits that he was interested in highlighting the kernel of truth of the legend, to find out the explanation behind the entry into the myth, also known as pre-myths. The explanations are mostly rational: the pursuit of wealth leading to murder, the hatred, the pride, the human error or the mistake, jealousy, tehe deceit, with two exceptions – the legend of Romanian ehnogenesis, in which the explantion is supernatural (Dochia is transformed, after a prayer to Zamolxes, in a stone barn), and in the aesthetic myth, Manole's church not being permanent until after the construction of his wife in the walls of the church.

Keywords: the erotic myth, the legend of Romanian ethnogenesis, the aesthetic myth, the myth of death and transhumance, explanation for entering the myth.

Valeriu Anania (1921 – 2011) și-a desfășurat mare parte din activitatea literară pe vremea epocii comuniste. În dramaturgia sa, el se arată interesat mai ales de miturile poporului român – pe care le transpune, în majoritatea lor, în ample poeme dramatice, în care vibrează cu mare forță un fior patriotic. Apar, astfel, în ordine cronologică: *Miorița* (1966), *Meșterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino vreme* (1969), *Steaua zimbrului* (1971), *Greul pământului* (1982), *Dochia* și *Drumur* (postum, 2016).

Dintre acestea, *Du-te vreme, vino vreme* este o rescriere a basmului cules de Petre Ispirescu (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*), *Steaua zimbrului* reliefează mitul etiologic al stemei Moldovei, *Greul pământului* încearcă trecerea în legendă a conducătorului imperiului vlaho-bulgar Ioniță Caloianul, iar *Drumur* tratează mitul erotic.

1. Miturile fundamentale ale literaturii române

George Călinescu scrie, în istoria sa literară, că miturile fundamentale ale literaturii române sunt în număr de patru[1]: mitul etnogenezei poporului român (*Traian și Dochia*), mitul morții și al transhumanței (*Miorița*), mitul estetic sau al jertfei necesare pentru creație (*Meșterul Manole*) și cel erotic (*Sburătorul*).

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985, pp. 56 – 60.

2. Ilustrarea miturilor fundamentale ale literaturii române, în viziunea lui Valeriu Anania

Într-un interviu acordat lui Gheorghe Cunescu, Valeriu Anania recunoaște că este interesat mai degrabă de pre-mit sau proto-mit, adică de ceea ce el însuși numește „metafora germinatoare a mitului", prin aceasta el referindu-se la „nucleul primar, care a precedat miturile"[2] – așadar, la sâmburele de adevăr al legendei. În patru din cele cinci piese care ilustrează miturile fundamentale ale literaturii române (facem mențiunea că mitul erotic este evidențiat în două poeme dramatice: în *Steaua zimbrului* – mai degrabă tangențial – și în *Drumur*), explicația pentru trecerea în mit va fi dată de un fapt ce se poate explica rațional – după cum se va vedea, în cele ce urmează. Doar mitul etnogenezei românești (*Dochia*, 2016) va include o explicație supranaturală.

2.1 Mitul etnogenezei poporului român

În accepția cunoscută din legendele poporului român, Dochia era sora lui Decebal. De ea se îndrăgostește împăratul Traian și vrea să o ducă la Roma, dar, după sinuciderea regelui dac, fata se hotărăște să fugă, nedorind să plece ca un trofeu în capitala celui mai mare imperiu al Antichității.

Poemul dramatic *Dochia* este scris de Valeriu Anania în 1939, pe când avea doar 18 ani, și este structurat în trei acte extrem de dense, pline de evenimente și semnificații. Rima împerecheată și măsura metrică de 18 silabe oferă versurilor o muzicalitate deosebită. Peste tot în piesă, vibrează un puternic sentiment patriotic. Personajele susțin înflăcărate discursuri patriotice, autorul piesei accentuând filonul dacic al etnogenezei românești. Dacii sunt văzuți ca niște eroi, oameni demni și dârji, care sunt capabili de cea mai înaltă treaptă a sacrificiului – jertfa de sine – pentru apărarea patriei lor.

Compoziția este una clasică și este construită pe procedeul *antitezei* dintre personaje. Subiectul este similar celui cunoscut și de către G. Călinescu și rezumat în istoria sa literară. Primul act îl opune pe bravul conducător dac lui Longinus, general roman – pe care Decebal dorește să îl folosească împotriva lui Traian. Lingușitor, regele îi cere romanului să îl trădeze pe Traian, să devină împărat în locul lui, dându-i-o de soție pe fiica sa (pe Dochia) și, astfel, să stăpânească și în Dacia, după moartea sa. Longinus dorește să îi rămână loial împăratului și se sinucide, bând o sticluță cu otravă.

Intră în scenă Dochia, fata lui Decebal, care îi spune regelui că apărătorii Daciei sunt înfrânți. Abia acum, Decebal hotărăște să ceară pace și să se închine cotropitorului. El este oprit chiar de către Dochia, care vede în actul capitulării o rușine. Fata fuge pe munte, cu oile, dar Decebal și generalii săi se sinucid. Ajuns în fața tronului regelui dac, Traian evidențiază, într-un dialog purtat cu un alt fruntaș al oștilor romane, Caius, demnitatea, curajul și voința de neclintit a oponentului său. Însuși Traian este înzestrat cu daruri profetice și vede răsăritul unui nou popor în Istorie, ca rezultat al stăpânirii romane asupra Daciei.

Actul II surprinde fuga Dochiei într-o așezare dacică din munți, într-un peisaj apocaliptic, dominat de revărsarea stihiilor naturii („furtună, tunete, trăznete, fulgere și urlet de vânt") și de frica păstorilor. Fata regelui este însoțită de Vezina, marele preot al dacilor, dar începând de aici, drumurile celor doi se despart, doar Dochia merge mai departe. La mică distanță în timp față de ei sosește Traian, care pornește din nou în urmărirea Dochiei.

---

[2] Valeriu Anania, *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*, în *Vatra* (Tg. Mureș), nr. 18 / 1972, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 214.

Actul III surprinde deznodământul plin de semnificații al fugii Dochiei. Încolțită, ea nu mai are unde să se ascundă și, apropiindu-se împăratul roman, fata se roagă lui Zamolxis să fie prefăcută într-o stâncă – în fața căreia Traian se înclină din nou (el mai îngenunchease în fața curajului și demnității regelui dac). Într-un epilog plin de tensiune, împăratul roman își repetă profeția, anunțând nașterea „copilului poporului roman", în urma nunții sale „din ROMA-N SARMISEGETUSA". Autorul creează aici o alegorie superbă (cea între nuntă și război, un război ce leagă rod ce rezistă peste veacuri – poporul român).

2.2 Mitul morții și al transhumanței

Cu *Miorița*, poem dramatic în cinci acte, piesă finalizată în 1953, se consemnează, după ieșirea din temnițele comuniste, debutul editorial al scriitorului (1966). Acțiunea se desfășoară pe două planuri care se întrepătrund: peste conflictele dintre personaje se suprapune conflictul erotic. Într-una din cele mai cunoscute variante ale mitului, miorița este oaia năzdrăvană a baciului „moldovan". Înzestrată cu darul înțelegerii graiului omenesc, dar și cu cel al vorbirii, ea își avertizează stăpânul despre pericolul ce plutește asupra lui, ceilalți doi ciobani dorind să îl omoare, pentru a se înstăpâni pe averea lui.

În piesa de teatru a lui Valeriu Anania, se realizează o răsturnare de sensuri cu semnificații profunde: Miorița este, de fapt, numele fetei care amplifică o neînțelegere preexistentă între ciobanii Lavru și Moldan. Dacă acesta din urmă vede în Mioara dragostea vieții sale, Lavru este mai degrabă interesat de avuția fetei. Conflictul preexistent este dat de faptul că Moldan îi salvase lui Lavru viața – care devine tipul nerecunoscătorului ce își urăște binefăcătorul.

Lavru este un personaj josnic, el recurge la înșelătorie și, mai apoi, la crimă, pentru a-și elimina rivalul. Totuși, ca într-o veritabilă dramă shakespeariană, ucigașul piere de lama aceluiași cuțit pe care i-l destinase victimei sale, răpus fiind de Roinița. Dacă într-unele din cele mai cunoscute variante ale baladei, moartea protagonistului este doar ipotetică, iar el și-o închipuie ca pe o nuntă, Valeriu Anania răstoarnă și aceste fapte: căsătoria lui Moldan cu Mioara este reală, iar moartea eroului survine chiar în timpul celebrării unirii dintre cei doi.

Apoi, ca în cântarea Anei, mama profetului Samuel, cei slabi devin puternici, iar cei puternici devin slabi (*I Regi* 2: 4). Mioara este bolnavă de tuberculoză (ea scuipă sânge) și își vede soțul mort la nuntă. Amândoi însă învinș moartea, prin urmașul lor, Mioara rămânând însărcinată cu câteva luni înainte de nuntă. Moartea lui Moldan nu este văzută ca o tragedie de mama sa, de Cătălina, ea înălțând un imn acatist în cinstea vieții de după moarte.

Cătălina este probabil unul din personajele lui Anania despre care Elisabeta Munteanu a afirmat că sunt lipsite de consistență dramatică. Căsătorită cu tatăl lui Moldan, Novac, pe care nu îl iubește, ea are tendința de a-l repudia pe fiul său, tocmai din pricina Mioarei, care i se pare o ființă slabă. Ea ar vrea urmași mulți, dar și bine clădiți fizic, motiv pentru care i-o dorește mireasă fiului său pe Roinița. După moartea lui Novac și cearta cu fiul său, dispare puțin din peisaj, pentru a reveni spășită, exact înaintea deznodământului tragic al acțiunii. Se apropie sfioasă, la nuntă, își cere iertare, binecuvântează tânărul cuplu, iar, când vede că fiul său este atins de lama cuțitului, nu-și pierde nădejdea, ci o privește cu compasiune pe nora ei și îi promite fiului că va avea grijă atât de copilul lui, cât și de soția morbidă.

2.3 Mitul estetic

Denumit și mitul jertfei necesare pentru creație, acesta derivă, în opinia lui Mircea Eliade, din legenda constructorilor, care circulă sub diferite forme, din India până în Spania. În Balcani, el cunoaște cele mai interesante forme, mitul fiind cunoscut grecilor, bulgarilor, croaților,

maghiarilor, sârbilor, bosniacilor și albanezilor. Mitul constă în trăinicia unei construcții, în schimbul zidirii unui suflet viu în pereți sau în fundație. În Peninsula Balcanică, zidurile erau ale unui pod, ale unei cetăți de apărare sau ale unui oraș.

În variantă românească, mitul constructorilor își potențează drama prin însuși scopul construcției. Lucian Blaga evidențiază superioritatea și tragismul variantei românești a legendei constructorilor: niciunde în lume, această jertfă nu a fost necesară pentru a construi un locaș lui Dumnezeu. În acest caz, *cine* solicită sacrificiul?

Balada populară *Monastirea Argeșului* consemnează o întâmplare din vremea domnitorului Negru-Vodă, care dispune construirea unei biserici la Curtea de Argeș. Meșterul Manole și alte nouă calfe încearcă să ducă la îndeplinire porunca voievodului, dar ceea ce ei zidesc în timpul zilei se surpă în timpul nopții. După multiple încercări, Manole are un vis pe care îl povestește calfelor: vor trebui să zidească un om viu între pereții bisericii, în schimbul trăiniciei construcției. Meșterii sunt de acord, rostesc un jurământ în acest sens, dar prima venită dimineața este chiar soția lui Manole. În ciuda intemperiilor naturii, dezlănțuite la rugile meșterului, Ana ajunge cu de-ale gurii la soțul său, dar sfârșește zidită de vie între pereții bisericii. Venit să se închine la biserica ale cărei ziduri devin trainice, Negru-Vodă îi întreabă pe meșteri dacă pot zidi un alt locaș de cult, mai frumos decât cel argeșean. Răspunsul afirmativ îl deranjează pe orgoliosul voievod, care dorea ca biserica lui să rămână cea mai frumoasă. Acesta îi pedepsește urcându-i pe schelele locașului de cult și lăsându-i să moară pe acoperișul bisericii. Meșterii își fac aripi din șindrilă, încercând să zboare, dar cad și mor.

Scriitorii au transpus legenda în romane (Dumitru Almaș, *Meșterul Manole*), versuri (Cezar Bolliac, *Meșterul Manole*) sau drame (Adrian Maniu, *Meșterul*; Lucian Blaga, *Meșterul Manole*). Gheorghe Ciompec face observația că poeziile nu se îndepărtează de la semnificațiile baladei populare a Meșterului Manole, dar proza – da, însă doar dramaturgia reușește să redea fidel adâncimile baladei.

Dacă Adrian Maniu (*Meșterul*, 1922), opinează că zeitățile păgâne ale Antichității demolează zidurile locașului de cult ridicat în numele unei divinități pe care nimeni nu a mai cunoscut-o, Lucian Blaga dezvoltă ideea (de concepție bogomilistă) că Dumnezeu și „crâncenul Satanail" sunt frați. Nu există bine fără rău, dar nici rău fără bine, spune filosoful român.

Pentru cei mai mulți scriitori însă, întrebarea nu este *cine* cere jertfa, ci *cum* să răspunzi acestei chemări de a sacrifica. Printre cei care își construiesc astfel subiectul se numără și Valeriu Anania, care scrie în închisoare, în memorie, poemul dramatic *Meșterul Manole*, publicat în 1968, la Editura pentru Literatură.

În drama lui Anania, acțiunea e datată în al doilea deceniu al secolului al XVI-lea. În construcția subiectului propus de el, necesitatea jertfei pentru creație apare ca o idee preluată din înțelepciunea populară. Aceasta se manifestă pregnant în operă abia după ce alte explicații căutate își dovediseră netemeinicia. Calculând de mai multe ori cheia bolții și renunțând la păcat, Meșterul Manole nu poate însă să-i zidească locașul mult visat lui Neagoe Basarab. Observând că metodele lui dau greș, Meșterul le propune celorlalte calfe să închidă, între zidurile mănăstirii, pe prima soție, mamă sau fiică venită cu de-ale gurii. Episodul cunoscut din balada populară se păstrează. În piesa lui Anania, între Manole și Simina, soția sa, există o stare tensionată pe toată durata desfășurării acțiunii. Meșterul, nedrept cu soția sa, o jignește, o umilește și o repudiază întruna, astfel încât, disperată, Simina ajunge să se plângă domnitorului (care era și judecător) de imposibilitatea realizării comuniunii conjugale, sau să își amenințe soțul că se va retrage la mănăstire. De cealaltă parte, Meșterul o zidește fără a avea prea mari mustrări de conștiință, ba

mai mult, acuzându-și soția că ar fi o mamă denaturată, pentru vina de a-și fi lăsat singur fiul bolnav, pe Manolaș.

Boala copilului este evidențiată încă din debutul dramei în versuri, dar este o boală de etiologie neprecizată. Simina se teme însă ca zidarii să nu îi fi furat umbra copilului, pentru a o integra zidirii. De altfel, Valeriu Anania își sprijină subiectul dezvoltat tocmai pe această idee preluată din folclorul românesc: între pereții noilor zidiri se integra umbra celui care stătea pe lângă zid, acestuia fiind sortit să moară, în schimbul trăiniciei zidurilor.

După zidirea Siminei, locașul nu se mai surpă. În epilogul imaginat de autor, Neagoe Basarab îi cere lui Manole să dărâme peretele în care și-a așezat soția. Refuzând, este urcat pe acoperișul locașului de cult, alături de ucenicii săi, iar Vodă le spune că vor coborî doar „călcând sub fiece bucată / Desprinsă din clădire".

Într-un final tragic, meșterii încearcă nu să calce pe pietrele desprinse din ziduri, ci să zboare furând aripile îngerilor[3]. Eșuează însă și mor. În urma lor, rămân regretele domnitorului și ale poporului și mustrările de conștiință ale protagoniștilor (Neagoe Basarab, jupânița Iovanca și călugărul Safirin).

Constantin Cubleșan, într-un studiu asupra dramaturgiei lui Valeriu Anania, opinează că numele de Manole dat meșterului este o formă a substantivului propriu Emanuel, folosit de profetul Isaia pentru a-L desemna pe Fiul lui Dumnezeu. Așadar, zidirea bisericii ar fi tot o formă a sacrificiului hristic, întrucât Dumnezeu Își sacrificase Fiul pentru a mântui omenirea[4]. Nu aderăm la această opinie, întrucât Manole ajunge să se sinucidă, iar ideea de a zidi prin crimă contravine moralei creștine.

Realizare estetică de mare valoare și de o profunzime nebănuită, scrierea lui Valeriu Anania naște cercetări extrem de diverse, contribuind la răspândirea acestei frumoase, definitorii legende pentru esența ontologică a poporului român.

2.4 Mitul erotic

Este tratat doar tangențial în *Steaua zimbrului*, poem dramatic scris în detenție și apărut în 1971, și *in extenso*, în *Drumur*, de asemenea un poem dramatic scris în deceniul al cincilea al secolului trecut (1943 – 1944) și apărut la mai bine de șapte decenii distanță, în 2016, la Editura Școala Ardeleană. În poemul lui Ion Heliade Rădulescu, Sburătorul este un demon chipeș, care insuflă fiorul primei iubiri unei fete (Florica) ajunse în pragul adolescenței. În *Steaua zimbrului*, creație despre mitul etiologic al stemei Moldovei, Zburătorul este doar amintit – de Mușata, fiica lui Bogdan, ca cel care vine să îi insufle ei dragostea pentru Costea, într-un mod aproape inexplicabil.

În *Drumur*, poem dramatic structurat în cinci acte și șapte tablouri, se întretaie două planuri: unul, real; altul – imaginar. Planul real surprinde deznodământul tragic al unei povești reale de iubire – cea dintre Drumur, poetul dramaturg, și Elmira –, prin moartea fetei, în urma unei proceduri medicale eșuate.

Transpusă în scene de factură romantică, pe o structură oarecum similară celei a *Luceafărului* eminescian, povestea de iubire realizează, prin primul deznodământ al poemului, o raportare prin împotrivire la Divinitate, Drumur acuzându-L pe Dumnezeu pentru operația eșuată

[3] Să fie aceasta o nouă încercare de deturnare a sensurilor la care procedează dramaturgul? Dacă Manole nu a reușit să fure aripile îngerilor pictați pe pereții bisericii, cum au reușit calfele să fure umbra lui Manolaș? Răspunsul la această întrebare este foarte important, întrucât, după cum se va vedea în cele ce urmează, intrarea în mit se petrece, și în această piesă de teatru, printr-un fapt rațional.

[4] Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 72.

a Elmirei. Hotărăște să creeze el însuși un tărâm de vis, prin poezie, unde iubirea să își găsească împlinirea. Cu lumea de vis a lui Drumur se intră, începând cu Actul II, într-un plan imaginar al desfășurării acțiunii.

Drumur încearcă să I se substituie lui Dumnezeu și reface povestea de iubire. Protagoniști sunt demonul Celestin și Fulga, dar și fiul regelui Isar, care dorește să se căsătorească cu prințesa. Sorina, fată de curte, află, trăgând cu urechea, taina fetei care îl așteaptă pe zburătorul Celestin, o iubire imposibilă, atâta timp cât ea este „de humă". Pajul Spiriduș, dorind să se căsătorească cu Sorina, una din fetele din alaiul prințului, îi mărturisește fiului regelui Isar aspirația fetei către o iubire uranică, absolută, iar prințul apare în camera fetei, încredințând-o că ar fi el demonul zburător. Fata hotărăște să se căsătorească, dar, văzându-l pe prinț în ipostaza de mire, își dă seama că a fost victima unei înșelătorii. Simțindu-se trădată, fata îi toarnă otravă în cupa pe care i-o dă prințului, care, bând din pahar, izbucnește într-un blestem îngrozitor, aruncat asupra întregii țări în care și-a găsit sfârșitul. La rândul ei, Fulga bea și ea din aceeași otravă.

Cu sfârșitul Fulgăi, se trece din nou în planul real al poemului dramatic. Drumur, observându-și eșecul ca Demiurg, nu poate să nu Îl învinovățească iar pe Dumnezeu, motiv pentru care își înfige pana de scris în inimă, scriind în sânge finalul piesei și finalul său.

În poemul dramatic al lui Anania, intrarea în mit se face printr-o poveste de iubire încheiată în mod tragic, dar verosimil, prin eșecul unei intervenții medicale, prin înșelătorie și prin moarte. Itinerariul parcurs de protagonist cunoaște o evoluție sinusoidală: Drumur devine Demiurg în urma morții iubitei sale, Îl învinovățește pe Dumnezeu pentru pierderea suferită și încearcă să o aducă înapoi pe Elmira. Evadat el însuși într-un plan imaginar, el eșuează ca Demiurg, întrucât personajele sale sunt de humă, nu de vis; ele recurg la înșelătorie și, mai apoi, la crimă, iar Drumur, creatorul lor se sinucide, în urma eșecului personal.

3. Concluzii

Pentru Valeriu Anania, mitul constituie un refugiu din calea obligativității de a scrie literatură agreată de autoritățile comuniste, dar și un crez estetic. „Folclorul îl am în sânge, îndeosebi de la maică-mea"[5], se confesează autorul *Greului pământului* lui Liviu Grăsoiu. Adeseori, înțelepciunea populară se împletește cu mitul, într-o viziune originală a autorului, pentru a crea opere de certă valoare, în acest sens stă dovadă *Meșterul Manole*. Autorul piesei este interesat de pre-mituri sau proto-mituri, adică de etapa premergătoare ajungerii în mit.

Intrarea în mit se face îndeosebi prin fapte ce pot fi explicate rațional – ca în *Mioriţa, Meșterul Manole* sau *Drumur*. Mitul etnogenezei își găsește în schimb o explicație supranaturală, în urma rugăciunii către Zamolxis, Dochia prefăcându-se într-o stană de piatră.

Valeriu Anania își scrie, cu precădere, operele în vremea în care a publica ceva în afara liniei oficiale a partidului era un impediment major. Mai mult, trecutul său politic (scriitorul avea fișă de legionar) făcea inutilă valoarea scrierilor lui, în optica autorităților comuniste. Drept urmare, actul scrierii poate fi văzut, în opinia noastră, un act de curaj. Dublat de valoarea intrinsecă a operelor sale, personalitatea lui Valeriu Anania ni se revelează ca una din cele mai importante personalități ale vieții culturale postbelice românești.

---

[5] Valeriu Anania, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, interviu luat de Liviu Grăsoiu și difuzat la Radio București în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 236 – 237.

***

Valeriu Anania, fost mitropolit al Clujului și fost deținut politic, scriitor cu o biografie de roman, a oferit literaturii române opere literare de mare valoare. Mânat, în plin comunism, de un puternic sentiment patriotic, el s-a dovedit incapabil de a abdica de la convingerile sale, preferând detenția și, după cum se exprima Aurel Scridon, „anonimatul”[6] literar și debutul editorial târziu, în locul pactizării cu regimul comunist. Valeriu Anania a trăit cu demnitate o perioadă nefastă a Istoriei Românilor și revine spectaculos în atenția criticii literare contemporane, cercetările asupra operelor sale succedându-se într-un ritm alert.

BIBLIOGRAPHY

- Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.
- Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
- Valeriu Anania, *Opera literară IX: Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, 2008.
- Valeriu Anania, *Teatru I*, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2018.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985.
- Constantin Cubleșan, *Bartolomeu Valeriu Anania: cărturarul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2021.
- Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020.
- Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, studiu, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, prefață de Petru Ursache, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.

[6] Aurel Scridon, *Ecourile noului roman francez în literatura română modernă* (teză de doctorat), s. l., 2017. Disponibil la adresa: https://rei.gov.ro/index.php?&ddpN=917523103&we=7de50869e17bec77664920c1aeae1a47&wf=dGFCall&wtok=&wtkps=jVHLboMwEPwXnxvANhizXPIFUST6A8Z2ioV5GpJKUf69NqSR2kt78+7OzM6sBTC4O8gA3ZbWOlSeSgcUkDMK+VeGAclrIW9X3dT91C7aMiWmgnP62eRS5HNPyPixJofO0aWrDzbppvUSqATQcUGl8Gr3rVIkVCRUNAylkI2O3ytyLHCeEYoTCta4BZwWs2yCRloAGl30FzRiacrSOuEywSkOROwjwGriFzw0abKp/eh/Uy+cMe0NPjwX0OYb/9/pE7wzDWDGCSW8ILx87ILdC+P12imAOObZPs79bdTYn6sYc5qnOOO02C7o/b4Wvv2a+Q/TWyiftBvUanXUCdNHsheLkmukBidmfV5ra6R+MsJiB35dJWejht7H/QI=&wchk=812b891debea84294e37010a6aa3009c6b3ee4d8. [Accesat la data de 24.04.2023.]

- Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Humanitas, 1995.
- Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982.
- Ioan Oprea et. all, *Dicționar universal ilustrat al limbii române*, vol. 6 (K - monom), ediția a patra revăzută și adăugită, Editura Litera, Jurnalul Național, București, 2010.
- Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. 3 (1944 – 1984), Editura Minerva, București, 1987.
- Aurel Scridon, *Ecouri ale noului roman francez în literatura română* (teză de doctorat), s. l., 2017. Disponibil la adresa: https://rei.gov.ro/index.php?&ddpN=917523103&we=7de50869e17bec77664920c1aeae1a47&wf=dGFCall&wtok=&wtkps=jZBJbsMwDEXvonVjW5MHepMjBEgvQEsqLMRDYll1iiB3r2QbAdpNuxPF/z8fiSDh4YADcVaT2oGkQHj3lX+0zDdeVKM16NldOqOZaj+zXN97nG+iOPjLhMty6H2FropWBmQx8cFDXD9q35mkRzskasBZK5/o0eFkTr7prDK74ziTGsP8x1ppFiu2IsWmQtWa9P3MjhUtJOM049BZN4MzOKk2ZogKyNUlf0mTXLCMG90IFDKLRhoowdv0JV/RszXtx/9uNZhrlYdNn8ELZOWm/yfdxZvTAs2LquRSCF4/t8D+pQl5l1sUlbSUW7sIt9HX4XROackLQWXJt5sH3tfAt1+9LcZBMDs1WT0OAf4b&wchk=2097d5afcc4212813d94b35b2c372f7c58ecce40.

TYPES OF SUICIDE IN LITERATURE

Bianca-Daniela Kopoșciuc (Pop)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Social transformations and the crisis of moral values, the antithesis between personal predilections and social canons, financial problems, the monotony of existence, and the detachment from patriarchalmentalities become the landmarks that characterize the category of female literary suicidal figures. Sincesuicidal acts are committed knowingly, with the victim being aware of their gesture, by means of thefemale characters analyzed in the present research, this article aims, by taking into account the characters'motivations, psychopathological causes, and social factors, to analyze several types of suicide: heroic,protest, irrational, suicide as a romantic act, depressive, suicide as an act of revenge, as a cry for attention,etc., highlighting the manner in which the female characters' suicide manages to be received in multipleregisters: as a means of putting an end to suffering, as a result of pressure exerted by anomic society, or as amanifestation of existential tension and turmoil.

Keywords: suicide, femininity, social pressure, literature, death

1. Introducere

Transformările sociale și criza valorilor morale, antiteza dintre predilecțiile personale și canoanele sociale, problemele de natură financiară, monotonia existenței sau desprinderea de mentalitățile patriarhale devin reperele ce particularizează categoria ipostazelor literare feminine sinucigașe.

Potrivit Yolandei Grisé, există mai multe tipuri de suicid în care se încadrează diferite tipologii umane feminine: suicidul din răzbunare și șantaj, suicidul din doliu, suicidul de autopedepsire pricinuit de remușcări, suicidul de evadare, suicidul datorat rușinii, suicidul filosofic caracterizat prin disprețul față de viață (apud Minois 2002: 56). Întrucât actele suicidare sunt săvârșite în cunoștință de cauză, victima fiind conștientă de gestul său, prin prisma personajelor feminine analizate în cadrul cercetării, articolul de față își propune, luând în considerare motivațiile personajelor, cauzele psihopatologice și factorii sociali, să analizeze mai multe tipuri de suicid: eroic, de protest, irațional, suicidul ca act romantic, depresiv, suicidul ca act de răzbunare, ca strigăt după atenție etc., evidențiind maniera în care sinuciderea personajelor feminine reușește să fie receptată în registre multiple: ca mijloc de curmare a suferinței, ca rezultat al presiunii exercitate de societatea anomică sau ca manifestare a tensiunii și zbuciumului existențial. Sinuciderea este dictată astfel „de cele mai variate motive” (Boudon 1997: 58).

2. Suicidul ca act romantic

În perioada Renașterii, ,,teatrul englez pune în scenă peste 200 de sinucideri în aproximativ 100 de piese” (Minois 2002: 97). *Romeo şi Julieta*, de William Shakespeare, este povestea unei iubiri absolute şi imposibile, ce se naşte pe fundalul războiului dintre două clanuri puternice ale Veronei, Capulet și Montague. Conflictele dintre cele doua familii erau atât de

mari, încât îi interzis unui servitor al casei Capulet sa se vadă cu un servitor al casei Montague. Odată ce Romeo o vede pe Julieta, ea devine centrul universului său, sentimentul fiind reciproc. Cei doi își fac jurăminte de dragoste, fiind căsătoriți în secret. După căsătorie, relația dintre Romeo si Julieta devine mult mai complexă și implică mai mulți factori. După ce Romeo îl ucide în luptă pe Tybalt, acesta este exilat și despărțit de mireasa lui. Între timp, părinții Julietei îi propun să se căsătorească cu Paris, dar fata refuză propunerea lor și chiar bea o poțiune pentru a adormi, dând dovadă de fidelitate și maturitate. Când primește de veste ca Julieta a murit, Romeo este devastat și decide să o urmeze. La sfârșitul piesei, Julieta se trezește și îl găsește pe Romeo mort, astfel că, nedorindu-și să trăiască fără el, se sinucide cu un pumnal. Obiceiurile vremii și îndârjirea părinților de a o mărita cu un bărbat pe care nu-l dorește, o determină pe eroină să recurgă la un șiretlic ce-i va atrage, fără echivoc, fatalitatea. Sinuciderea Julietei reprezintă o sfidare a convențiilor sociale și o afirmare a propriei autonomii.

Prin transpunerea iubirii în moarte, Romeo și Julieta protestează față de viziunea și mentalitatea epocii, schimbând legile existenței ghidate de o dragoste sublimă, dar exasperant de imposibilă. Apelul la sinucidere e menit să distrugă barierele sociale, să sfâșie plasa complicată și complexă a convențiilor vremii și să deschidă o linie către libertatea individuală, moartea celor doi constituindu-se asemenea unei porți către infinit. Prin iubire, apoi, prin moarte, cei doi îndrăgostiți reușesc să rămână împreună pentru totdeauna în locul în care lumea de zi cu zi nu îi mai poate atinge şi unde tinerețea lor întreruptă cu brutalitate va rămâne intactă.

3. Suicidul ca act depresiv

În *Hamlet*, Ofelia este o tânără profund îndrăgostită de protagonsitul piesei. După moartea tatălui ei, aceasta devine tot mai deprimată, pierzând legătura cu realitatea înconjurătoare, fapt care o determină să recurgă la suprimarea propriei vieți. Potrivit lui Gertrude, mama lui Hamlet, Ofelia a urcat într-o salcie, a cărei ramură s-a rupt, astfel că a căzut în apă, unde s-a și înecat, întrucât nu a făcut niciun efort pentru a se salva. Reticența preotului de a-i organiza Ofeliei o înmormântare creștină adecvată demonstrează însă că moartea ei a fost voluntară, nu cauzată de un accident.

Manipulată de tatăl ei pentru a-l spiona pe Hamlet și tratată crud de cel pe care îl iubește, ea poate fi considerată o victimă, starea ei emoțională fiind afectată grav de acțiunile celor apropiați. Simțind că nu are control asupra propriei existențe și că nu poate face față presiunilor societății patriarhale din care făcea parte, ea alege să recurgă la sinucidere, ilustrând, astfel, problemele emoționale şi mentale pe care le întâmpină, în general, personajele feminine ale lui Shakespeare. Contactul aspru al eroinei cu lumea exterioară și cu propria-i conștiință o determină să cadă pradă nebuniei, rațiunea fiindu-i întunecată. Sinuciderea Ofeliei se constituie, așadar, ca simbol al durerii, disperării şi puterii limitate a femeii, superioritatea ei morală măsurându-se însă prin demnitatea iubirii și a morții care i-au acaparat ființa.

Potrivit lui Gaston Bachelard, Ofelia este simbolul sinuciderii feminine, întrucât „apa este elementul morții tinere și frumoase, al morții în floare și, în dramele vieții și ale literaturii, ea este elementul morții ce nu cunoaște orgoliul sau răzbunarea, al sinuciderii masochiste. Apa este simbolul profund, organic, al femeii, care nu știe nimic altceva decât să-și plângă nefericirea și ai cărei ochi se umplu atât de ușor de lacrimi” (1995: 95).

4. Suicidul ca act eroic

Scrierea istorică a lui Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*, surprinde sinuciderea eroică a protagonistei, constituită drept mijloc de salvare a demnității feminine, scriitorul conturând personalitatea capricioasă e eroinei și substratul ei psihologic, prin descrierea abisului iubirii și al

morții. Pe fundalul luptei acerbe pentru putere, Shakespeare plasează o poveste de dragoste tragică, înglobând în cadrul vieții politice romane și tema sinuciderii.

După ce puterea romană este împărțită între Octavian, care își reține Occidentul, și Antoniu, care alege să trăiască alături de Cleopatra în Egipt, Antoniu este chemat la Roma, după moartea Fulviei, pentru a se înțelege cu Caesar. Ca să-i demonstreze că el nu a avut nimic de-a face cu cele întâmplate și cu revoltele întreținute, acceptă să se căsătorească cu sora lui Caesar, Octavia. La primul semn trimis de Cleopatra însă, el se întoarce în Egipt, părăsind-o pe Octavia care, supărată și intrigată, îl întoarce pe fratele ei împotriva celor doi. Între cele două tabere pornește un adevărat război și la un moment dat, lui Antoniu i se pare că regina sa trecuse de partea lui Caesar, de aceea, decide s-o alunge de lângă el.

De frica morții și pentru a-i recâștiga încrederea, ea se ascunde într-un mausoleu împrăștiind vorba că s-ar fi omorât de dorul lui. Devastat de vestea morții femeii iubite, Antoniu se sinucide. Când solul vine să-i spună adevărul despre moartea Cleopatrei, îl găsește cu sabia înfiptă în corp și îl duce la regina care apucă să-l mai vadă pentru ultima dată și să-i dea ultimul sărut pentru eternitate. După ce acesta moare, ea începe să se îngrijoreze pentru viața ei, crezând că Caesar o va omorî după ce o va batjocori în toate felurile posibile. Deși Caesar trimite mesageri în repetate rânduri să o liniștească, transmițându-i că nu are de gând să-i facă vreun rău, ea știa mai bine ce avea să i se întâmple și atunci începe să-ți planifice sinuciderea, aranjând ca un țăran să-i aducă vipere care să-i provoace moartea. Țăranul reușește să intre spunând că are în coș smochine de la țară. Când Caesar sosește să o ia pe regină, o găsește pe aceasta moartă în mausoleu împreună cu slujnica ei credincioasă. După ce descoperă motivul morții, el ordonă să fie înmormântată alături de Antoniu.

Esența acestei opere este însuși sentimentul frământat și convulsionat de pasiune fatal răvășitoare, care îi leagă însă pe protagoniști până la moarte. Deși urmează schema istorică, opera pune accentul pe legătura care se dezvoltă între îndrăgostiți, evidențiind fatalitatea interacțiunii lor, precum și aspectele ei psihologice sinuoase ce culminează cu sinuciderea. „Tragedia nu se dezlănțuie atât din cauza desfășurării evenimentelor, cât din a forței unei iubiri mistuitoare, pe care nici o catastrofă nu izbutește s-o înăbușe; doar moartea reușește s-o curme sau, mai bine-zis, s-o sublimeze, moartea, pentru care a devenit un stimul, ducând la o dublă sinucidere" (Pandolfi 1971: 51). Ca și în *Romeo și Julieta*, tema iubirii se îmbină cu cea a morții, constituind, de fapt, elementele ce definesc condiția existenței umane.

Așadar, sinuciderile ipostazelor feminine shakespeariene constituie un simbol al modului în care societatea patriarhală a timpului a încercat să controleze întregul mod de existență al exponentelor feminine ale vremii, tratate ca niște piese în luptele politice și sociale pentru putere, producând, astfel, suferință emoțională și determinându-le pe unele dintre ele să aleagă suicidul ca un ultim apel la libertate, fiindu-le interzisă exprimarea dorințelor personale sau luarea deciziilor în ceea ce privește propria existență.

5. Suicidul irațional

Plasată pe fundal exotic, iubirea imposibilă social constituie și tema operei *Atala* de Chateaubriand, unde o fecioară, îndrăgostită de un tânăr indian din America de Nord, dar convertită la creștinism, se sinucide, otrăvindu-se, pentru a nu încălca legământul de castitate pe care îl făcuse. Chactas, fiul adoptiv al unui creștin, a fost luat prizonier la vârsta de 20 de ani de un trib inamic, dar Atala, o tânără indiană convertită la creștinism, îi salvează viața. După ce rătăcesc o lungă perioadă de timp prin păduri, cei doi întâlnesc un misionar, pe părintele Aubry, care își propune să-i unească prin căsătorie, după convertirea lui Chactas la creștinism. Totuși, Atala își amintește de legământul făcut de mama ei pentru a-i salva viața când nu era încă

născută, potrivit căruia fiica ei va rămâne pentru totdeauna fecioară. Pentru a nu ceda tentației de a se căsători cu Chactas, dorindu-și să respecte promisiunii mamei sale, Atala se otrăvește, în ciuda sentimentelor sale puternice pentru Chactas. Sinuciderea ei este expresia imposibilității de a mai da vreun sens existenței în lipsa împlinirii erotice alături de cel de care s-a îndrăgostit. Potrivit lui Emil Cioran, „o iubire ce nu se poate realiza este pentru cel ce iubește o anulare a ființei lui, o pierdere totală de sens, o imposibilitate de ființare" (1993: 82-83).

6. Suicidul ca act de revoltă

Femeia infidelă, ulterior condamnată de societate, devine victima propriilor porniri obsesive, generate, în fapt, de mentalitățile sociale ale vremii. Hedda Gabler a lui Ibsen este ipostaza feminină intransigentă și dificilă, care se satură de mariajul pripit și plictisitor. Fiică a unui general aristocrat de la sfârșitul secolului al XIX-lea, învățată cu abilitățile militărești, și tânără soție a unui profesor universitar mediocru și împrăștiat, dar supus, Hedda Gabler, deși considerată de critica literară o femeie monstruoasă, lipsită de scrupule și chinuită de fantasme criminale, reprezintă tipul victimei, al ființei chinuite. Manipulatoare, vicleană și odioasă, eroina este rea pentru că se teme să fie bună, dar trăiește înconjurată de oameni buni care se tem să fie răi.

Reveniți după un îndelungat voiaj de nuntă în orașul unde soțul ei va fi profesor, Hedda se întâlnește cu un vechi prieten din copilărie care o iubise și află că acesta a scris o operă crucială pentru existența și cariera sa, încurajat de noua lui amantă. După ce, într-o noapte, bărbatul pierde manuscrisul, iar soțul Heddei îl găsește, protagonista îl distruge din gelozie și îl îndeamnă pe scriitorul disperat la sinucidere, dându-i și o armă. Văzându-se însă la cheremul unui șantajist care cunoaște povestea manuscrisului în detaliu, Hedda se împușcă cu un revolver al tatălui ei. Sinuciderea ei este expresia aspirațiilor ei înfrânte și a neputinței de a înfrunta o realitatea apăsătoare și de a se integra în viața socială fără a face rău. Când vede că autoritatea ei e șubrezită, alege să-și ia viața. Scrierea reflectă, astfel, „ecoul direct și incontestabil al unei stări sufletești larg răspândite în sferele superioare ale societății, prin zbuciumul sincer și tragic al unui suflet care îi întruchipează cel mai direct conștiința" (Pandolfi 1971: 32).

Mânată de laşitate, invidie și cinism, duse până la extrem, protagonista e femeia fără suflet care exercită putere asupra altor destine, dar pentru care orice putere se dovedește a fi, în final, golită de sens. Copilul pe care-l poartă în pântece e metafora copilului lăuntric, a fetiţei lipsite de forța salvatoare a afecțiunii materne, simbolizând potențialul ei uman rămas neîmplinit. După ce-și împinge amantul la moarte, din nevoia nesatisfăcută de a fi ea însăși, Hedda recurge la autosuprimare.

7. Suicidul ca act eliberator

Frământarea și suferința morală a femeii adultere este surprinsă și în romanul Trezirea la viață, al lui Kate Chopin, în care scriitoarea încearcă să zugrăvească veridic realitatea vremii, prin crearea unei ipostaze literare ce poartă amprenta timpului și spațiului în care-și duce existența. Protagonista este și din fire nefericită și predispusă la complicații sufletești, astfel că nu se poate adapta la inflexibilitatea socială ce o înconjoară.

Soție și mamă, Edna Pontellier simte că nu-și găsește locul nici în cadrul familiei, nici în societatea în care trăiește, considerându-se în permanență sabotată, neavând drepturi la propriile aspirații și dorințe. În timpul călătoriei la Grand Isle, Edna îl întâlnește pe Robert Lebrun, cu care va avea o aventură sentimentală. Dorindu-și să devină independentă, eroina începe să i se opună treptat soțului ei, căruia, până atunci, îi fusese supusă și se va angaja într-o aventură extraconjugală cu Robert. Se simte abandonată când acesta pleacă de pe insulă sub pretextul unei călătorii de afaceri. Dornică de pasiune în viața ei, se va apropia și de un alt bărbat, Alcée

Arobin, de care însă nu se va îndrăgosti. Când Robert sosește în New Orleans, Edna se entuziasmează, considerând că relația lor va putea continua. Părăsită pentru a doua oară de bărbatul pe care îl iubește și realizând că relația lor e compromisă pentru totdeauna, eroina alege să-și ia viața înecându-se în mare. Modalitatea prin care ea alege să moară corespunde nevoii sale psihologice de libertate absolută, care o stăpânește pe tot parcursul romanului, sinuciderea dovedindu-se a fi unicul mijloc de eliberare a ființei.

8. Suicidul ca act de răzbunare

Opera Lady Mcbeth din Siberia de Nikolai Leskov surprinde un alt caz de adulter feminin soldat cu crime și sinucideri. În Siberia secolului al XIX-lea, Katarina Izmailova este căsătorită cu un bărbat mai în vârstă decât ea, care, negustor fiiind, lipsește mult de acasă, eroina fiind nefericită și nemulțumită de existența pe care o duce.

Prezența tânărului slujitor, Serghei, voinic și dezinvolt, în cadrul gospodăriei lor, îi trezește la viață impulsurile sexuale, astfel că, într-o seară, când soțul ei este plecat de acasă, tânărul pătrunde în dormitorul ei și cei doi devin amanți. După ce socrul Katarinei descoperă adulterul, îl biciuiește cu brutalitate pe Serghei. De aceea, pentru a-l opri, protagonista îi pune otravă de șobolani în mâncare, iar bătrânul se stinge în chinuri groaznice. După înmormântare, Katarina îl aduce pe Serghei în conac ca să locuiască împreună, făgăduindu-i că se va căsători cu el cât de curând.

Cei doi amanți trăiesc în liniște până când, într-o noapte, sosește acasă neanunțat soțul ei, care sfârșește a fi ucis, întrucât găsește dovezi ale trădării soției sale. Într-una din zile, sosesc la moșie două rude ale soțului care pretind că o parte importantă a sumelor investite de el îi aparțin băiatului lor. Katarina și Serghei decid să-l ucidă pe băiat, sufocându-l cu o pernă, fapt care este văzut întâmplător pe fereastră de un sătean. Cei doi sunt arestați și condamnați la muncă silnică pe viață și surghiun, timp în care Serghei își găsește o nouă iubită, pierzându-și interesul pentru cea care nu mai este soția unui bărbat bogat și influent. Căutând un moment prielnic, Katarina își aruncă rivala în Volga, unde se înecă amândouă.

Și în teatrul lui A. N. Ostrovski, Caterina, protagonista piesei Furtuna, publicată în 1860, se îndrăgostește iremediabil de un bărbat de vârsta ei, refuzând viața placidă dusă alături de soț. Realizând că nu-și poate trăi pasiunea alături de bărbatul iubit, aceasta se sinucide.

Soție tânără a unui bărbat mai în vârstă, protagonista este sufocată de soacra ei habotnică și dură, Kabanova, a cărei ipostază întruchipează canoanele ipocrite și brutale ce comprimă existența, potrivit căreia Caterina ar trebui să fie recunoscătoare că e întreținută de soț, fără a mai nutri alte dorințe sau aspirații. Dar neputându-și stăpâni înflăcărarea cu care a fost înzestrată genetic, ea se îndrăgostește cu pasiune de un tânăr de vârsta ei. Totuși, conștientă de faptul că nu-și va putea realiza niciodată pe deplin dragostea, se omoară, sinuciderea constituind pentru ea atât o modalitate de scăpare, cât și o formă de răzvrătire împotriva cruzimii familiale și sociale care o înconjoară și o înăbușă. Soțul, și el o victimă, dar fără tărie de caracter, nu poate decât s-o invidieze pentru decizia ei.

Cele două piese de teatru rusești surprind conflicte interioare grave, ipostazele feminine neavând nicio posibilitate de salvare. Tocmai pasiunea care le însuflețește inițial existența este cea care o va și curma, întrucât motorul care va genera pornirile sinucigașe ale celor două personaje feminine este dragostea sau, mai degrabă, lipsa acesteia, împlinirea nevoilor afective constituind pentru ele chiar raționamentul de a fi.

BIBLIOGRAPHY

Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, București, Editura Art, 2012.

Boudon, Raymond, *Tratat de sociologie*, traducere din limba franceză de Delia Vasiliu și Anca Ene, București, Editura Humanitas, 1997.

Cioran, Emil, Pe culmile disperării, ediția a treia, București, Editura Humanitas, 1993.

Cosman, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.

Drîmba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, București, Editura Saeculum I. O., 2008.

Durkheim, Emile, *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, traducere de Mariana Tabacu, Prahova, Editura Antet XX Press, 2005.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, București, Editura Humanitas, 1994.

Mihalache, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, București, Editura Eikon, 2017.

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, București, Editura Humanitas, 2002.

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.

SATIRICAL PROCEDURES IN ION HELIADE RĂDULESCU' S WORK

Ionela-Leontina Floroiu (Dănuț)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The levels of Ion Heliade Radulescu's artistic creation suppose the correspondence between the theoretical texts (The balance between antitheses) and parts of the artistic creationin verse, prose and theatre. The present essay analyzes the way in which the theoretical part" Boieri şi Ciocoi " (Noblemen and Toadies") is completed with the artistic dramatized one("General process between two squads and nation" or "The men sprinkled with red and the men sprinkled with white"), in which the author expresses more freely his social-political ideas that he popularizes with the methods of art.

Keywords: satire, portrait, refentiality, pragmatics, type-character

1. Scriind un studiu intitulat *Satira* (O, 2; p. 265-274), integrat în *Echilibru între antiteze,* Ion Heliade Rădulescu a descris destul de exact specificul speciei, ce presupunea mai multe elemente: o situație critică (corupția, imoralitatea); o colectivitate sau un individ, care, posedând (una dintre) cele două tare, era supus criticii; o direcție incriminatorie; o țintă moralizatoare („scopul ei este moral" – O,2: 267)și modalitățile lingvistice (stilistice) de realizare.

Comportamentul satiric nu se manifestă în momentele de glorie a popoarelor, ci atunci când „soțietatea începe a se demoraliza sau a se corumpe", când poeților și oratorilor publici le rămân: „sau lacrămele elegiei sau râsul sardonic al satirei" (O,2: 266).

Autorul înțelege satira și în sensul ei antic, ca amestec de procede eterogene, în care elementul unificator era finalitatea critică. O vede astfel în primul rând printr-o alegorie: „Satira dar își puse coarne și coadă, împrumută picioare de țap,deveni diavol sau satir în feminin, adică satiră" (O,2: 269).

În sfera comicului, satira se deosebea de comedie. Aceasta din urmă are o structură mai amplă, în care personajele, prin acțiuni narate și prin limbaj, se expuneau în spectacol evaluării celor aflați de cealaltă parte a scenei: „Comedia lasă pe viții os să vorbească singur să se arate singur în toate faptele și momentele sale (O,2: 268).

La polul opus, se realiza farsa, fără tentă moralizatoare. În aceasta se valorificau comicul de situație și de limbaj, urmărind „numai a fi bufonă și a provoca râsul" (Ibidem).

La fel, anecdota, mizând pe burlesc și pe bufonerie, se folosea fie independentă, ca specie aparte, fie intercalată în subiectul satirei propriu-zise, pentru a întrerupe cumulul tensionat al incriminărilor satirice.

Heliade Rădulescu descrie în primul rând calitățile morale pe care trebuie să le aibă autorul de satire:„La toate împrejurările să fie just (...) a spune adevărul și niciodată minciuna" (O,2: 273); „Adevăratul satirist, orice forme va adopta, se ferește de minciune (...) nu poate îngrămădi defecte și vițiuri pe o persoană ce nu le are" (O,2: 268). În schimb, „Satirismul fals (...) joacă rolul de delator, de sicofant" (Ibidem). De aceea îl sfătuiește: „Armă-ți satira cu adevăruri, cu verul cuvânt" (O, 2: 271).

După o prezentare a istoricului satirei, Heliade Rădulescu îl urmează pe Marmontel, care diferențiază între satira generală și cea personală. Consideră însă că „în satiră morală și în satiră de vițiuri” (O,2: 272) aspectele cele mai importante se întrepătrund.

În satira generală îi găsește reprezentativi pe Juvenal și Horațiu, iar în cea personală pe Aristofan. Pe acesta din urmă îl caracterizează ca pe un adevărat histrion: „farsor nerușinat, grosolan și bas, este vehement, tare, energic, plin de o sare acră și mușcătoare, de o fecunditate, d-o varietate, d-o rapiditate nespuse în săgetele ce răpede” (Ibidem).

Ion Heliade Rădulescu s-a manifestat cu mare forță în fiecare dintre acestea. Astfel, satira generală morală, cea îndreptată contra clasei sociale a ciocoiului, ocupă două părți importante din tratatul său intitulat *Echilibru între antiteze.*

În satira personală, fie că se pleacă de la personaje reale, fie că acestea sunt imaginate, valoarea în sine a scrierii constă în măiestria cu care autorul reușește să realizeze dimensiunile tipice, repetabile: tipul avarului, al fanfaronului etc.

Despre autorul satiric al unei satire personale se arată: „meseria de satiric personal este odioasă, căci satiricul atunci împlinește foncția de executor, de carnefice” (O, 2: 272-273). Acest lucru nu l-a împiedicat însă pe Heliade Rădulescu să realizeze astfel de satire învariatele sale fiziologii, dar mai ales în poemul *Ingratul* (cf. O, 1: 119 – 124).

Despre viciile supuse satirei, autorul nu manifestă nicio toleranță, făcând un inventar amplu al deținătorilor acestora: „Bateți (...) faptele vițiosului, intrigantului, ipocritului, sceleratului, ciarlatanului, impostorului, laoplanului...” (O, 2: 274). Nu este însă de acord cu satirizarea defectelor fizice, care nu intră în responsabilitatea deținătorilor, nici cu extinderea satirei la familiile lor: „Ce aveți cu ochii orbului, cu urechile surdului, cu limba mutului, cu chelia chelului sau cu cocoașa ghebosului (...) ce aveți cu familia lor, cu copiii lor...?” (Ibidem).

Sub aspectul limbajului artistic, în cazul satirei, Heliade Rădulescu înțelege să-i asigure condiția de verosimilitate prin autentificarea lui: „în limbagiul personagiului despre care vă voi vorbi sau în limbagiul acelei epoce” (Ibidem: 278). Încărcătura satirică a invectivei presupune însă părăsirea stilului didactic („vom lăsa pentru un moment monotonia stilului didactic” – Ibidem: 283) și abordarea unui alt stil: „Stilul caustic este mai propriu românului din cauze multe” (Ibidem: 283).

Descrierea stilului caustic, care-l apropie foarte mult pe Ion Heliade Rădulescu de cronicarii munteni, este făcută la sfârșitul capitolului al IV-lea (*Monada, diada și triada sau unitatea, dualitatea și trinitatea*) din *Echilibru între antiteze*, chiar dacă tematica lui era una filozofică. Temele științifice și filozofice, pentru a fi înțelese, trebuie, în viziunea autorului, să fie scrise „mai popular; mai românește” (O, 2: 31). În acest sens este ales stilul caustic, deoarece, așa cum s-a arătat, acesta este, în mentalitatea autorului, specific românului, trăsăturile lui reflectând gradul de suportabilitate al acestuia: „Caustic va să zică un ce care arde de frige; și de este românul caustic (...) că prea l-au ars și l-au fript și pe el străinii și ai săi (...) caustic și arzător ca și focul ce arde în inima lui” (O, 2: 31; cf. și Țugui, 1984: 218).

Manifestânsu-se în foarte multe domenii (traduceri, poezie, proză, lingvistică, istorie, religie, dramaturgie, filozofie, politică, publicistică) Eliade Rădulescu are o mare disponibilitate stilistică: de la stilul academic, la cel caricatural al personajelor satirizate. Bun cunoscător al cărților de istorie și al cronicarilor munteni în special, el a moștenit de la aceștia trăsăturile virulente ale limbajului pe care îl va folosi cu succes în textele sale satirice.

2. Satira generală se naște în primul rând din vocația patriotică a autorului. În dese rânduri el a afirmat o disponibilitate totală față de poporul din care făcea parte: „Vrui să

împrumut (...) națiunii române sufletul meu întreg și, o, cutezanță înaltă! Vrui ca vocea din fundul inimei mele să devie vocea popolului român" (O, 2: 6).

În al doilea rând, în concepția lui de filozofie morală, exprimată în lucrarea de mari dimensiuni *Echilibru între antiteze*, ce reunea studii scrise și publicate între anii 1856 și 1869, și-a descris teoria ce caracterizează progresul social. A recurs la această teorie la întoarcerea în țară după un exil de 11 ani, renunțând la activitatea politică.

Conformunei astfel de teorii, progresul social este dat de echilibrul restabilit de oameni între multele realități antiteticecare caracterizează existența (timpul și locul; spiritul și materia; sufletul și corpul; libertatea și fatalitatea; progresul și conservația; legea și fărădelegea etc. – cf.O, 2: 7).

2.1. Prima parte a acestei lucrări conține printre altele, două subcapitole intitulate sugestiv: *Boieri și ciocoi*; *Lupta între boieri și ciocoi*.

Ele sunt în intenția autorului texte științifice, pentru care a depus o intensă muncă de documentare. Nu se știe dacă Nicolae Filimon care a cercetat și el îndelung pentru a se edifica asupra ciocoilor vechi (romanul său a fost considerat de Șerban Cioculescu, în *Repere istorico-literare* de la sfârșitul ediției din anul 1985, de la Editura Minerva, „un roman arhivistic" – Cioculescu, 1985: 259) a cunoscut textele lui Ion Heliade Rădulescu. Deși romanul *Ciocoii vechi și noi* se caracterizează, așa cum au subliniat în dese rânduri criticii, prin realism istoric, el se realizează ca text artistic prin distanțarea de documentar a autorului grație temperamentului său retoric (cf. Topală, 2009: 215). Așa încât lectura romanului se poate face în două direcții: "între lectura documentară și lectura stilistică" (Ibidem).

Aceste „defecte" caracterizează și opera lui Ion Heliade Rădulescu, lucru recunoscut de autor care a părăsit stilul didactic (academic), așa cum s-a văzut mai sus, în favoarea unui efort de popularizare,angajând în mare măsură procedeele limbajului în care dinamismul și figurile oralității sunt pe primul loc.

Este adevărat că în partea a doua, cea intitulată *Lupta între boieri și ciocoi* autorul recurge la metoda sistematizării, concepând cu descrieri exacte 35 de cupluri antonimice. Dar, așa cum sepoate vedea în lucrarea lui Marian Popa despre *Comicologie*, de-a lungul timpului, din Antichitate până în vremea lui Ion Heliade Rădulescu, tipurile structurale ale satirei nu au evaluat, „acumulând nonepic și nondramatic într-un mod apt să favorizeze antiteza" (Popa, 2010, 143).

Într-o primă fază, se poate observa că aceasta apare ca o trăsătură fundamentală care structurează această parte a operei, polarizând cuplurile antonimice: *Boierii la început era mulți – Ciocoii la început era puțini; Boier era numele venerabil, creștinesc, magnefic... – Ciocoi...însemnează tot ce e mai imoral, mai degradat, mai păgân și mai cumplit* (O, 2: 87); *Boierii ce știa în războel mânui sabia – Ciocoii în timp de război era codaci* (O, 2: 88)...

Totuși, în cele mai multe dintre pasajele rezervate ciocoilor, autorul se folosește din plin de forța de evocare a limbajului artistic. Se întâlnesc astfel concentrații de unități paremice (proverbe și zicători) specifice limbajului popular: (19. *Ciocoii, din contra*: „*Nu se poate băga mâinile în miere și a nu linge degitele; Boierul e spre a stăpâni/ Și mojicul spre a sluji*"...- O, 2: 90). Uneori, acestea apar în versuri de factură populară: *mai bine azi un bou/ Decât mâine un ou/ Căci ce e în mână / Nu e minciună...* (O, 2: 90).

Nu lipsesc repetițiile (*primii ciupitori și pișcători, primii spioni, primii trădători, primii turburători* – O, 2: 87); gradațiile (*mai imoral, mai degradat, mai păgân și mai cumplit* – Ibidem); enumerațiile (*nu numai moșiile, ci și oliul, și făclia și tămâia și însuși salariul preoților* – O, 2: 89); epitete (*orgie nerușinată, bande sordide și hidoase... satrapii religioși, nebuni și*

îndrăciți – O, 2: 97); anafore (*La noi cine e pui de lele (...) La noi cine n-a abandonat (...) La noicâți sunteți furi...* – O,2 : 97).

Nu lipsește oralitatea cea mai evidentă, exprimată prin stilul direct: *preoții să plătească, vezi bine, striga ciocoii...* – O, 2: 92); *Victorie! Strigă ciocoii...* (O, 2: 97).

Poetul apare „cu istoria în mână", descriind această luptă infernală dintre boieri şi ciocoi, pe care o vede ca pe o epopee, sau ca pe o adevărată Divina Comedie, lăsată spre terminare discipolilor săi: „de nu voi putea eu întreprinde această mare şi alegorică epopee, să o întreprinză ei (...) vor face o comedie într-adevăr divină flagelând viţiurile şi regenerând pe român" (O, 2: 87).

În ciuda multiplelor procedee de stil, autorul nu are în intenţii crearea unei opere de artă, ci mai ales consemnarea unei realităţii istorice, cu o finalitate de multe ori mărturisită: atingerea idealului moral vizat de clasici în operele lor:„Descrierea noastră nu e poezie, ci proză istorică, scrisă din inima ce ne sângeră" (O, 2, 80).

Totuşi prin procedeele de descriere a acestui tip uman, prin felul în care a reuşit o surprindere foarte amănunţită a modalităţilor lui de manifestare în viaţa politică, socială, economică reuşeşte să-l înscrie în galeria marilor caractere din literatura universală, cărora a încercat să le dea replicisub forma domnului Sarsailă autorul şi cuconului Drăgan: „Ciocoiul nostru este o personificaţie ce rezumă în sine cele mai multe viţiuri ale ciocoismului; ciocoiul nostru este ca Demos al lui Aristofane, ca Arpagon şi Tartuf al lui Molière, ca Sarsailă şi cuconul Drăgan al nostru" (O, 2, 100).

S-ar putea obiecta aici că este vorba de un tip uman, specific istoriei noastre sau mediului politico-social românesc, fără dimensiuni universale. În partea a IV-a din *Boieri şi ciocoi*Heliade Rădulescu relatează o discuţie cu C.Aristia, din timpul exilului din Franţa, când acesta observă că parvenitismul occidental a creat tipuri similare la fel de puternice şi de răspândite. Fanariotul (ciocoiul) european *e ceva ce nici dracul n-ar fi putut inventa (...) ş-apoi de unde a tunat de i-a adunat?* (O, 2, 83).

2.2. Procedeele satirice utilizate de Ion Heliade Rădulescu sunt variate. Acest lucru coincidea, aşa cum s-a arătat anterior, cu definiţia antică a satirei ce reunea într-o direcţie critică aspecte foarte eterogene: caracterizarea directă, portrete caricaturale (fizice, vestimentare, gestuale), proverbe şi zicători specifice, evocarea duplicităţii morale etc.

Procedeele stirice conturează un tip uman printr-un cumul de însuşiri cu tendinţa de generalizare a lor. Dar în limitele sarcasmului său, autorul pare să nege şi acest lucru, considerând fenomenul ca echivalentul celor mai teribile boli:„Ciocoiia este ciuma şi holera" (O, 2, 66); „parte cangrenată ce vă numiţi" (O, 2, 99); „Ciocoiul nu e cum am zis, o castă sau o stirpe de oameni, ci o lepră, o nighină în toate condiţiunile societăţii" (O, 2, 74).

Caracterizarea directă ţine de tehnicile portretistice, chiar dacă portretul realizează, prin surprinderea trăsăturilor unui personaj, oindividualizare a lui, în tendinţa de a-l obiectiva în faţa cititorului (cf. Angelescu, 1985, 12). Însă, în clasicismul antic şi în cel modern portretul apare şi ca „o specie de observaţie morală" (Ibidem), în care sunt selectate trăsăturile tipice, în alcătuirea literaturii de caractere sau a fiziologiilor. Aici se înscriu şi portretele caricaturale realizate de Ion Heliade Rădulescu în *Echilibru între antiteze*.

Cel mai frecvdent procedeu stilistic, utilizat în caracterizarea directă, este enumeraţia, fie prin atribuirea cumulată de însuşiri, fie prin echivalări substantivale metaforice.

Prin atribuirea de însuşiri se realizează un portret în stil adjectival (cf. Ibidem, 82; cf. şi Vianu, 1946, 224-227). Acesta este foarte extins de-a lungul întregului text, mai mult chiar, se pare, decât în alte opere din literatura română:*Superbi şi neomenoşi şi cruzi (...). batjocoritori,*

insultători (...) târâtori, curtezani... servili (O, 2, 70); *servil, târâtor, lingariț, mincinos, declamator, sofist arogant, impertinent, batjocoritor, provocator, calomniator, spion, trădător, rapace, despot, crud, cumplit* (Ibidem, 76-77). Mai mult decât o caracterizare, Ion Heliade Rădulescu se pare că urmărește să descrie în toată complexitatea ei, sfera semantică a defectelor morale pe care le cumulează acest tip uman.

Echivalările substantivale, mai puțin extinse decât cele adjectivale sunt de mai multe feluri:

prin determinare predicativă, prin echivalări metaforice sauanalizate în construcții comparative.

Determinările predicative sunt frecvente: „Fanariotul nu este o nație, o stirpe, o castă, ci o școală. Ciocoiul iar, cum s-a văzut, nu este o stirpe sau o castă, ci o școală" (O, 2: 83).

Comparațiile sunt și ele foarte extinse: *or ca lipitoare, or ca trântor, or ca parazit* (O, 2: 73)*; „Sunt ciocoi mici și ciocoi mari, ca tâlhari mici și tâlhari mari, ca autori mici și autori mari, ca boieri mici și boieri mari, ca neguțători mici și neguțătoriu mari* (O, 2: 77).

Se întâlnesc, de asemenea, și echivalări metaforice: *pe unde se află niște asemenea leproși* (O, 2: 74)*; cavaleri deindustrie (...) trântori, lipitori, vampiri, despuietori, mâncători, sugători de sânge* (O, 2: 72).

Deși descrierile tind spre generalizări, autorul încearcă și un portret fizic, de asemenea, caricatural: *Ghiarele le-au fost întotdauna lungi spre a sfâșia și pe frate-său (...); Individe cu ochi de vulpe, cu ghiare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe* (O, 2,70); *Își iau veșminte europene, la nimeni ca la dânșii nu vezi crevate, când mai înaltă și mai țeapănă, când mai înfioncată și mai dezmățată*(O,2, 71).

Foarte interesant este și portretul comportamental schițat de Ion Heliade Rădulescu, ce se adaugă celorlalte vizate de autor: „după fizionomie, după port, după îmblet, după gesturi" (O, 2: 71).

Prin toate manifestările ei vor să iasă în evidență, să fie în atenția lor,iar gesturile aparte au menirea de a le evidenția importanța: *nimeni nu se rățoiește ca dânșii în danț, nimeni ca dânșii nu bosumflă buzele și nările când fumă (...) nu se încoardă și se înțeapă când îmblă* (O, 2: 71).

Autorul vrea să creioneze un portret comportamental complet și, de aceea, alături de gesturile mari, le surprinde în amănunțile și pe cele mărunte: *De scoate tabachera, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi (...) un fel de semne francmasonice particulare, ale lor* (O, 2: 71).

Ion Heliade Rădulescu folosește și cunoștințele sale lingvistice pentru a stabili etimologia termenului *ciocoi*, pe care, fiind pe terenul satirei, o aproximează (etimologie populară) prin *cioc* și *cioclu,* selectând de la acestea sensurile negative. Poate că era și greu de stabilit o etimologie corectă atunci, din moment ce și unele dicționare actuale consideră că avem de-a face cu o etimologie necunoscută (cf. *DEX*, 2012, 186). Totuși *MDA* (*Micul dicționar academic*), consideră că acest substantiv este mobil (*cioacă – ciocoi*), fiind un termen regional pentru *ciocârlie* (cf. MDA, 2001, 527).

Trecerea de la denumirea personajului din satira generală la cea din satira individualizată (*Sarsailă*) s-a făcut din nou prin caracterizarea ciocoiului prin expresiile și proverbele specifice: *Mâna care n-o poți mușca caută s-o lingi; Pupă pe român în bot și ia-i din pungă tot; Cine umblă cu crucea-n sân ca crucea se usucă* (O, 2: 70). Cea din urmă expresie tipică ciocoiului arată că acesta nu are nimic sfânt, fiind identificat nu numai cu bolile cele mai grele, ci și cu diavolul însuși, care, prin definiție, nu are nimic sfânt.

Teremenul *Sarsailă* este considerat de DEX tot cu etimologie necunoscută (cf. DEX, 2012, 976), dar DEXI (2005, 1722) îi găsește corespondentul din slavonă (*sarsail*) din greaca veche (*sarsael*) și chiar ca denumire a lui Lucifer, în ebraică (*sarseol*). Moldovenii (este exemplificat deseori cu texte din Ion Creangă și din Calistrat Hogaș) l-au luat, probabil din slavă, iar Ion Heliade Rădulescu, din greacă. Aceasta dacă el nu devenise mai înainte un termen comun, în limbajul popular.

3. Pe lângă textele sale filozofico-sociale din *Echilibru între antiteze*, Ion Heliade Rădulescu a experimentat procedeele satirice și în alte direcții ale creației: în poezie (*Ingratul, Visul...*), în proză (fiziologii: *Bată-te Dumnezeu! Coconița Drăgana; Domnul Sarsailă autorul* etc.; schițe: *Jupân Ion, Chir Ioniță*; pamflet: *Domnul Bolliac*), în piese de teatru (*Voiaj din Podul Mogoșoaii până în țigănia Vlădichii; Proces general între două hordii și nație* sau *Spoiții cu roșu și spoiții cu alb*etc.).

Trăsătura cea mai importantă a acestor opere și a tuturor celorlalte de acest fel este referențialitatea, adică referirea directă fie a autorului, fie a personajelor la situația concretă din realitate. Este mai mult decât se înțelege prin tendenționismul în artă sau caracterul moralizator, întrucât acestea operează indirect, mai mult sau mai puțin voalat, în subtextul operei respective.

Referențialitatea este o trăsătură pragmatică a textului care păstrează în structura proprie, într-o formă manifestă, relația dintre ficțiune și real.

Uneori autorul, pe lângă realitatea politico-socială de referință, face și precizări referitoare la configurația tipurilor satirizate, pentru a ieși de sub bănuiala unei satire personale. Astfel, în textul *Aproposito de d. Sarsailă,* întrebându-se despre statutul civil al personajului (*Cine era acel domn Sarsailă?*), îl definește la primul nivel de generalizare ca tip: *Nimeni anume (...) și toți, iar noi, românii împreună, contribuiam, care mai mult, care mai puțin, spre a forma acest personagiu ideal și colectiv* (O, 2, 288).

Referențialitatea pragmatică asigură o anumită unitate de ansamblu a operelor, așa încât, sub semnul continuității, problemele puse într-un anume text să-și găsească rezolvarea în altul, scris la distanță în timp sau cu procedeele altei specii literare.

Așa se întâmplă cu piesa de teatru *Proces general între două hordii și nație* sau *Spoiții cu roșu și spoiții cu alb*și satira politico-socială *Boieri și ciocoi* din *Echilibru între antiteze* (*Isahar sau laboratorul. Partea I*). Deși referențialitatea nu lipsește nici în prima manifestare a antagonismului dintre cele două clase sociale, autorul își imaginează un proces, în care convoacă, pe lângă reprezentanți ai acestora: *Boierul Mircea, reprezentantul proprietarilor,* secondat de *Moș Soare, reprezentantul sătenilor*, pe de o parte, și, pe de altă parte, *Musiu Rapace, spoit cu roșu, ciocoi nou și pretins avocat al sătenilor,* cu *Musiu Bimbirică, cumătru al lui Musiu Rapace*; *Arhon Arpagon, spoit cu alb și pretins avocat al proprietarilor,* cu *Jupuiescu, cumătru al lui Arhon Arpagon*. Foarte intereantă este caracterizarea personajelor la nivel antroponimic, autorul neavând în limba română, un nume sugestiv al avarului.

În palierul artistic, aceștia erau reprezentați de un *Hor de proprietari și de săteni*, iar cei din urmă de un *Hor de ciocoi noi sau turburători de meserie,* de *Un poet Urlător* și de *Un poet zis Umanitar*. La nivel supranatural (piesa se intitulează *Mister în două acte*), cele două tabere sunt asistate de *Geniuri bune și Geniuri spurcate*.

Ion Heliade Rădulescu mizează pe imparțialitatea justiției, vocea lui recunoscându-se, conform mentalității lui politico-sociale, în personajul Un Procuror. Onorata Curte este alcătuită, la rândul ei din 6 personaje: *Adevărul, judele suprem sau prezidente; Codicele lui Ipsilante, primul jude, Codicele lui Caragea, al doilea jude, Regulamentul, al treilea jude, Datinele române, asesori, Geniul istoriei, grefier sau registrator*.

Partida autohtonă (Boierul Mircea, Moş Soare), chemată la judecată fără voia ei, apare în text numai prin trăsături pozitive: români din tată-n fiu, creştini ortodocşi, adepţi ai traiului şi ai muncii în înţelegere: *mâncam şi noi o pâine cu boierii şi boierii o pâine cu noi* (O, 1: 493).

De partea cealaltă, Musiu Rapace se proclamă, deşi nimeni nu l-a numit, *avocatul opincei*. El consideră că *Dumnezeu este o ficţiune*, iar *Religia este un căluş de gură, nişte bende de mâini şi cătuşe de picioare pentru prostime* (O, 1: 494). La fel, Arhon Arpagon, întrebat dacă este român răspunde că *Rumâni sunt numai proştii, mojicii de la ţară* (O, 1: 496); cât despre profesie: *Meseria mea a fost chiverniseala* (Ibidem).

Musiu Rapace îşi începe pledoaria cu idei socialiste: *cu fulgerile dreptăţii în mână, acuz pe toţi proprietarii. Proprietatea este un furtişag* (O, 1: 498). Moş Soare, care îl numeşte *Musiu Cârpace*, îl recuză ştiindu-l *fără lege, fără Dumnezeu ... şi spoit şi cu roşu* (O, 1: 499).

Membru al *partitului năciunal,* alături de *toţi fiii libertăţii, oamenii viitorului*(O, 1: 502), avocatul îşi exprimă clar interesul de a-şi lua partea la reîmproprietărire: *să nu avem cu opinca un colţ de pământ?* ((Ibidem).

Caracterizarea lui Musiu Rapace este făcută de autor, în primul rând, cu procedeele artei literare. Se fac întâi selecţii lexicale semnificative. Acestea, în discursul avocăţesc apar în enumerări: *Şioi, şioi şi iar şioi (...) o, corbilor, o, cucuvai şi bufniţe ai omenirii, o, joimăriţe şi stafii, şi strigoi, şi vârcolaci* (O, 1: 504). Trecerea la peisajul infernal se face după etichetarea boierilor *ca morminte spoite pe dinafară*(Ibidem). Dar acolo se va ajunge în urma unei pedepse înfricoşătoare, axprimată dinamic şi gradat prin succesiune de verbe: *şioi şi iar şioi va curge de sânge şi se va rostogoli şi va trosni şi va plesni şi va pocni şi va spumega şi va tuna şi va fulgera şi va trăsni* (Ibidem; cf. şi Dragomirescu, 1975, 73). Pentru un efect cumulat se recurge la repeţiţii structurale: *din cap în cap, din gât în gât, din burtă-n burtă* (Ibidem). După aceste ameninţări apocaliptice este definit *Iadul, Infernul, Tartarul (...) focuri de păcură, de răşină şi de smoală, focuri de silitră şi de pucioasă, plumb topit vă aşteaptă* (Ibidem).

Prin înălţime invocaţiei (*Libertate! O, maică libertate!* – Ibidem) Autorul subliniază micimea personajului, chiar dacă acesta se recomandă în martirajul său ca fiu al libertăţii, al muzelor şi al lui Apolo.

În prezentarea armelor de luptă, Heliade Rădulescu foloseşte pentru tabăra boieri-ţărani o figură de stil foarte rară, antorismul: *fraţilor, n-veţi puşti - aveţi topoare şi coase, n-aveţi coase şi topoare – aveţi ciomege; n-aveţi ciomege - aveţi braţe şi pumni* (O, 1: 504-505).

Arma de luptă a lui Musiu Rapace îi îngrozeşte atât de tare pe săteni (autorul foloseşte hiperbola cruzimii), încât se îndepărtează definitiv de el: *Eu un copil am: îl iau de picioare şi cu dânsul, învârtindu-l în aer,merg înaintea voastră, cu dânsul voi da şi-l voi ucide şi-i voi zdrobi capul filisteilor de aristocraţi* (O, 1: 505).

Incitarea, ca şi celelalte figuri ale oralităţii este frecventă în opera lui Heliade Rădulescu. Aceasta apare în versurile Poetului Zis Umanitar, pe fundalul pledoariei lui Musiu Rapace. În numele libertăţii şi egalităţii acesta cere anularea tuturor valorilor unei lumi civilizate: *Jos toată somitatea de spirit eminent/ Moravori jos cu totul, ştiinţe şi talent!/ Jos orice somitate de geniu, de virtuţi!/ Egali să fim cu toţii, o, popole de Bruţi!* (O, 1: 507).

Horul de draci subliniază în versuri rezultatul acestor incitări: *Cnutul va domni/ Pe toţi va robi/ Şi-i va nivila/ La egalità.../ Ha! ha! ha! ha! ha!...* (O, 1: 508).

În rândul figurilor oralităţii, cu mare frecvenţă, apar secvenţe onomatopeice: *Crrrîîî, poc, pleac.../ Crrrîîî, plici, trrroco!/ Galità!... -coco* (O, 1: 508); se întâlnesc, de asemenea interjecţii afective, în structuri repetitive: *Ha! ha! ha! ha!/... Hi! Hi! Hi! hi*! (O, 1: 512).

Horul angelilor, horul de prunci și *horul de bărbați* consemnează victoria contra ciocoilor, obținută de personajele pozitive, utilizate ca antiteză pentru a evidenția cumulul de trăsături negative ale ciocoilor. Ele exprimă mentalitatea politică și socială a lui Heliade Rădulescu, nefiind abordate cu procedeele satirei.

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, S., *Portretul literar*, București, Editura Univers, 1985

Anghelescu, M., *Ion Heliade Rădulescu*, prefață la *Ion Heliade Rădulescu, Opere, 1, 2*, Chișinău, Editura Știința, 2020

Cioculescu, Ș., *Repere istorico-literare*, în N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, Editura Minerva, 1985

DEX, Coteanu, I., Seche, L., Seche, M. (Coordonatori), *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012

DEXI, Dima, E. (Coordonator) *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Chișinău, Editura Arc, Editura Gunivas, 2007

Dragomirescu, Gh., N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975

Heliade Rădulescu, I., *Opere, 1, 2*, (O, 1; O, 2), Chișinău, Editura Știința, 2020

MDA, Sala,M., Dănăilă, I. (Coordonatori), *Micul dicționar academic, A – C*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001

Popa, M., *Comicologia*, București, Editura Semne, 2010

Popovici, D., *Studii literare, III, Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977

Topală, D., Vl., *Ciocoii vechi și noi: între lectura documentară și lectura stilistică*, în Analele Universității de Vest dinTimișoara, XLVII, 2009

Țugui, Gr., *Ion Heliade Rădulescu îndrumătorul cultural și scriitorul*, București, Editura Minerva, 1984

Vianu, T., *Figuri și forme literare*, București, Editura casa Școalelor, 1946

ESCAPISM IN THE PRE-RAPHAELITE DOCTRINE

Maria Cristina Fulop
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract:Women are often featured in the Pre-Raphaelites' romantic and epic settings. The majority of Victorian artwork had glorified saints and ancient heroes as though they were infallible deities. In this paper we shall examine how the Pre-Raphaelites brought their once heavenly themes down to earthy, attractive levels of humanity and how they influenced a shift toward showing smaller scenes from larger events. The poet painters provide a source of attractive escape entwined with recognizable malaise in these unsettling times with stunners portrayed in contemplative or even mundane poses.
Themes capture the tension and anticipation of the turn of the century, illuminating a lingering search for meaning in life. There is a certain spiritual period used to describe the time when explanations of the cosmos gained popularity that did not come from traditional sources like religion, science, or reason and a cultural stress as a primary reaction to the rapid speed of contemporary life, the growing psychological instability that comes with it, and the advent of new technologies. Mysticism in all its manifestations, from Indian philosophy to the resurgence of the Theosophical organization, captivated the artistic community of the time with European Symbolism serving as an additional inspiration for the aesthetes. This literary and creative movement looked to symbols, both written and visual, to uncover universal truths about the human condition. The artists discussed dreams, the unconscious, and other mental states. Pre-Raphaelitism was a major artistic movement throughout the 20th century, and its influence continues to grow now, making both the literary heritage and the artwork on display all the more timely.

Keywords: Pre-Raphaelite, escapism, aesthetic, beauty, Victorian poetry

Escapism[1] is defined as the habitual diversion of the mind to purely imaginative activity or entertainment as an escape from reality or routine. The term *escapism* refers to the practice of regularly withdrawing one's attention from one's actual surroundings in favour of fictitious ones. The Pre-Raphaelite ideology centers on creating beautiful art and literature that incorporates aesthetic ideals as a method to escape the ugliness and materialism of the Industrial Age. British cultural philosophy was reshaped by the painters and authors who participated in this "cult of beauty", who created some of the most complex and sensuously beautiful works in Western history. As a reaction to modernity and industrialization, the Pre-Raphaelites of the Victorian era are credited with establishing the Religion of Beauty by depicting a more idyllic, idealized world. There is a link between the Pre-Raphaelites and this reassertion of beauty in a mundane environment.

"Beauty has as many meanings as man has moods. Beauty is the symbol of symbols. Beauty reveals everything, because it expresses nothing. When it shows itself, it shows us the whole fiery-coloured world"[2]. Oscar Wilde, 1890

[1] "Escapism." Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/escapism.
[2] Oscar Wilde, 1890, https://www.brainyquote.com/quotes/oscar_wilde_700605

England went through the same economic and social upheaval as the rest of Western Europe as the industrial revolution began. As a reaction to these significant shifts, the escapist movement emerged, relying on the magical tales, myths, legends, and epic poetry of the past that had accompanied the historic upheaval that was simultaneously social, economic, and existential and that profoundly impacted both minds and ways of life. As a reaction to Realism in that culturally dense environment, the Pre-Raphaelites were among the first to emphasize the supernatural and seek shelter in magical realms. Choosing an imaginative world, as opposed to a realistic one, may be interpreted as a rejection of urban, industrial, and rationalist progress. In England in particular, a rich tradition of imaginative literature, especially with the significance of the Gothic movement in the late-eighteenth and early-nineteenth centuries, provided a fertile ground from which fantasy would spring, reflecting a variety of divergent yet convergent attempts to preserve a form of enchantment, a bit of magical irrationality in people's relationship to the world. Another source of motivation that avoided depicting difference in a negative light was the resurgence of interest in folklore. The faery stories written for children at the time, known as their "golden age", were heavily influenced by these legendary beliefs. The "Celtic Revival" of the eighteenth century was another important literary event in English. The Pre-Raphaelites rekindled interest in the Middle Ages because of a need for escape, but not to a different location or time period.

In order to provide the building blocks for a revitalized feeling of community, the Pre-Raphaelite Brotherhood, which was founded by Dante Gabriel Rossetti, announced right in their name that their objective was to return to a style that existed before the Renaissance, which was personified by the great master Raphael. The anti-modernist and anti-realist forces ultimately manifested themselves as one last manifestation: the return of romance. Since Rossetti believed that painting and poetry were various ways of expressing the same ideas, the substance and techniques of Pre-Raphaelite poetry will not inherently differ from that of Pre-Raphaelite art. Rossetti believed that painting and poetry were distinct forms of expressing the same thoughts. It looked to the mediaeval, to the days "when swords were bright and steeds were prancing"; in art, to the days of Giotto and Fra Angelico; and in poetry, to the times of Malory and Froissart. The content of Pre-Raphaelite poetry was romantic, an escape from the ugly or seemingly drab elements of Victorian life. Pre-Raphaelite poets were influenced by mediaeval art and literature. Strong and passionate love, love that frequently leads to immorality, a preoccupation with failure and disillusionment, and the sensation that time is passing quickly and that life is brief were issues that were near and dear to the hearts of all Pre-Raphaelite artists. The Pre-Raphaelites were "story poets" who were always aware of the events that were taking place around them. They had a preference for the spiritual and intellectual in addition to the sensual and passionate. In the case of Dante Gabriel Rossetti, in particular, they were attempting to bring together the sensual and the spiritual aspects of life. In terms of technique, the Pre-Raphaelites placed an emphasis on the natural, strove for simplicity, and attempted to represent incidents as accurately and truthfully as possible. Due to the precise nature of the natural portrayal, the artist had to pay a lot of attention to the details, nearly to the point where they overwhelmed the work. Nevertheless, the natural detail that they had was frequently indicative of something more noble and spiritual.

William Morris, a fascinatingly multifaceted artist who is considered to be a representative of the second wave of Pre-Raphaelitism, infused the majority of his works with escapist ideas. In addition to his achievements in the visual arts, he is renowned for his work as a translator, printer, political activist, and author of some of the earliest fantasy tales. Even though

he was interested in a wide variety of things, the one thing that tied all of his passions together was an abiding interest in the wonders of history, particularly those of the Middle Ages. Morris was a multi-talented artist, but he is most well-known today for being a member of the Pre-Raphaelite group and especially for being the most recognized designer throughout the Arts and Crafts Movement. His intention was to reawaken interest in handicrafts and manufacture lovely things that could be purchased for a reasonable price. He reasoned that the marriage of aesthetics and functionality would elevate both artisans and customers by delivering the sense of accomplishment that comes from a job well done.

The ideal required that the architecture, furnishings, and decorating all be consistent with one another. He put it into practice at the home he built and called the Red House, where he resided from 1859 to 1865. In order to bring the methods and typographies used in mediaeval manuscripts into the modern day, Morris even opened his own print business. Between the years 1891 and 1898, the author's own publishing business, Kelmscott Press, released a total of 54 volumes. These included 17 of the author's own works as well as a renowned version of Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales*, which was written in the late fifteenth century and illustrated by the well-known pre-Raphaelite painter Edward Burne-Jones. During his lifetime, William Morris served as a form of cultural ambassador by advocating for the protection of cultural history and the rediscovery of England's own epic and legendary traditions. He did this through his involvement with the Arts and Crafts movement. The ancient Greek and Roman epic poems, such as his translations of Virgil's *Aeneid* and Homer's *Odyssey*, to the Anglo-Saxon *Beowulf*, French mediaeval romances, and, most significantly, Northern traditions, which he was instrumental in popularizing, thanks to his collaboration with the Icelandic scholar Eirikr Magnusson. Before Morris suggested a massive reworking in epic, or dactylic, hexameter for The Story of *Sigurd the Volsung* and *The Fall of the Niblungs* (1876), they both co-signed a purposefully archaic-sounding translation of the *Volsunga Saga* (1870). This translation was published in the same year. Last but not least, because he was such a devoted follower of the Arthurian legend, he engaged in a conversation with Alfred, Lord Tennyson, the writer of the twelve-volume poetry cycle *Idylls of the King* (1859-1885). Morris provided Arthur's queen with the opportunity to defend herself against the moral conservatism that led to her condemnation in the book he published in 1858 titled *The Defence of Guenevere*.

The political aspirations of William Morris's Marxist ideology are reflected in his conception of the Middle Ages. The author paints a picture of the time period as being one of fraternity and goodwill to those on the margins of society, including women and proletarians, whom he always championed with a great deal of conviction. In the year 1885, Morris was one of the co-founders of the Socialist League, an organization that he would go on to support monetarily and tirelessly advocate for. After that, he focused a significant portion of the last years of his hyperactive life on fighting for social justice. In all of his works of fiction, he invariably puts out several alternative societal models. His works varied from historical-fantasy books such as *The House of the Wolfings*, which lauded the Norsemen's valour in defending themselves against the Roman invaders, to futuristic utopian-socialist tales such as *News from Nowhere*, to the fantasy texts that filled his later years. His stories were published during the course of his life. Not only did Morris try his best to make a difference in his personal world, but he also dreamed of a Golden Age and campaigned for a pastoral, communitarian, and ethically libertarian ideal to replace the dominance of capitalism and the deformity caused by industrialization.

Morris, in his socialist lectures and fiction of the 1880s, draws on actual and imagined remnants of mediaeval material culture and domestic architecture to depict an aesthetic that welcomes and celebrates creative variety, cooperation, and even imperfection. He founded the Kelmscott Press, where painters, illustrators, and editors join together to figure out how to actively receive and disseminate the popular reading of the past through the medium of the book. At last, Morris articulates a vision of the romance genre as a popular art, capable of transformation over time just like the artifacts of everyday life he creatively employs in his fictions throughout his career, in his novels published in the 1890s.

Although Morris conceived his "warfare against the age" in his epic poem *The Earthly Paradise* within the limited terms of contemporary bourgeois intellectual and family life, as well as the artistic and cultural standards demanded by the best form of this life, he, like the majority of those who were influenced by Pre-Raphaelitism, was aware that "the age" would not be defeated by this type of warfare alone. In contrast to his other early colleagues, Morris, on the other hand, came to the realization that ignoring the actual issues facing his generation and playing about with art were the same thing. By the time that he wrote the *Apology*, he was well aware that his "murmuring rhyme" would do little to solve these problems; and after *The Earthly Paradise*, his further attempts at poetry were no longer in the form of re-telling old tales in that poetic manner which came easiest in the late sixties, but rather a part of a struggle for further self-expression, which Morris was beginning to realize he could not achieve within the technical possibilities of contemporary poetry. In the end, following his training as a lecturer in the ranks of Socialist propaganda, he discovered a creative medium in the extraordinary writing of the late Romances. This was after he had completed his apprenticeship in prose.

When Morris wrote the piece titled *Apology* it was reviewed as the Manifesto of a new sort of escapist romance in his writings. However, this poem is rather an escape route for the artist in which the author begs forgiveness for constructing his "shadowy isle of bliss" while being aware that he is oblivious to the "beating of the steely sea". Morris makes it quite evident that ignoring the times and the needs of the people does not make one anything more than "a poor singer of an empty day". Within a few years, he was himself able to answer his own question, "Why should I strive to set the crooked straight?" in the most forceful manner possible by engaging in direct political action.

In the years that followed the publication of *The Earthly Paradise*, while Morris was searching for a political and philosophical answer to the ills of his day, he was also to struggle again and again for an aesthetic and literary solution to the problem of how he wished to communicate his feelings about life. *The Apology* has to be seen as a crucial realization on his part that he has only dealt with a small portion of the total truth. The poet's justification for what he has written can be found in the *Envoi*. There, Morris expressly declares that his goal was to make "fresh flowers spring up from hoarded seed", which is another way of saying to carry on the literary legacy. This can be found as the poet's justification for what he has written.

It is only natural for Morris to carry over his preoccupation with paradise into his political philosophy. Regardless of the circumstances, a significant amount of political thought is preoccupied with idealized depictions of utopia. To provide an example, a typical conservative will go to the past to discover examples of their ideal, whereas a typical radical will look to the future. Morris, who has never been one to cleanly fit into the classifications created by other people, has weirdly enough connections with both streams. Because he was such a devoted worker for the Socialist revolution and such a committed disciple of Marx, it is only logical that he would have rejected any tendencies towards conservatism. Still, his eyes remained till the end

of his life curiously fixated upon the past in addition to the future and his utopia are openly compared to the Middle Ages. The fundamental tenet of his socialist ideology was that the social movement ought to bring about the reconstruction of society. And the primary argument in favour of the new order was that it would lead to increased levels of contentment among people. The pursuit of happiness should not be reduced to hedonism; rather, it should originate in the pleasure that may be attained via the positive affirmation of life and the utilization of all of man's talents and creative abilities.

"I am bound to suppose that the realization of Socialism will tend to make men happy. What is it then that makes people happy? Free and full life and the consciousness of life. Or, if you will, the pleasurable exercise of our energies. and the enjoyment of the rest which that exercise or expenditure or energy makes necessary to us. I think that is happiness for all, and covets all difference of capacity and temperament from the most energetic to the laziest"[3].

The Pre-Raphaelites are most well-known for their depictions of the feminine form, which frequently take place in epic or romantic contexts. The dominant artistic style of the Victorian era depicted historical and religious personalities in an unimpeachable and heavenly light with Pre-Raphaelite artists defining their themes and then humanizing them, making them appear more beautiful on a human level. Another innovation that the Pre-Raphaelites introduced was the representation of big events via smaller moments, with a hint of beautified escapism intermingled with sympathetic ennui. This was an important development that the Pre-Raphaelites brought about. There are times in Pre-Raphaelite painting when things are more subdued, and we frequently find our protagonists engaged in some sort of introspection or even sheer ennui. In the beginning, the intention of the Brotherhood was to model their artwork after the great Italian painters who flourished prior to the time of Raphael and who were known for their simplicity, sincerity, and devotion to their craft. The first tenets were outlined in the magazine, which only lasted a few issues. After the original fraternity was broken up, The Germ and its theology continued to exert an impact on British artists and authors for a considerable amount of time.

The artists, a group of seven young painters, had worked together with the proclaimed intention of returning art to the simplicity and purity it possessed in the Middle Ages. In the year 1848, they established what would become known as the Pre-Raphaelite Brotherhood in England looking to the works of early Italian artists who came before Raphael for inspiration. Their goal was to combat the increasing artificiality and materialism of the time period by reintroducing a sense of naturalism and simplicity to the artistic process. They looked to the middle centuries for inspiration, and one of their stated goals was to create works that conveyed the same sense of wonder, veneration, and amazement that is typical of mediaeval art. They were fiercely opposed to the mechanized style of painting that was popular at the time, and they favoured individuality and naturalness as the means to create work that was really free, authentic, and graceful. They looked to the works of Giotto, Bellini, and Fra Angelico as models since the art of these three artists had characteristics of uniqueness, sincerity, and naturalness — characteristics that were lacking in the works of Raphael's successors. They took their cues from these artists.

In the course of time, during the Victorian era, the Pre-Raphaelite movement made its debut in the world of poetry. This movement had its beginnings in the art of painting. The influence of the Industrial Revolution on the latter part of the 19th century led to the emergence of Pre-Raphaelite poetry, the primary goal of which was to integrate poetry and painting into a single artistic medium. As laid forth by Rossetti with word-painters and the substance of their

[3] Thompson, Paul. The work of William Morris. UK, Oxford University Press, 1991, p.260

poetry as seen in their graphic quality, fervent followers of Lord Tennyson while carrying the Keatsian romantic legacy, their poetry is discovered to follow the notion of Pre-Raphaelite painting. It is possible to see their devotion to painting, as well as their brilliance in the graphic expression of art, as the primary factor that contributes to the excellence of their poetry.

The Pre-Raphaelite poets emerged during a time when society was preoccupied with moral and philosophical musings. The relationship between various worldviews, such as mysticism and materialism, mysticism and religion, and science and reason, was the central question of the day. To them, religion appears to be art for the sake of art, while poetry conceives of a kind of escape and is seen to be saturated with the Keatsian notion of "art for the sake of art."

Another component that may be noticed in Pre-Raphaelite poetry is an appreciation for aesthetics. The Pre-Raphaelites were a group of poets who cherished aesthetic experience. They are the people who believe in Keats's great poetic faith, and here they are. They are also deemed to carry on the history of outstanding romantic poetry due to the exquisite sensuousness that they possess. In addition to this, it is discovered that they are mediaeval in the sense that they are linked to the mediaeval era. This adds yet another romantic element to the Pre-Raphaelite aesthetic. Despite the fact that they did not appear to have achieved much success in their attempts to emulate Byron's revolutionary spirit and Shelley's desire for loveliness, these aspects are not completely absent from them. In this regard, Pre-Raphaelite poetry seems to represent the second phase of Romanticism that occurred during the nineteenth century. On the other hand, this seems to be lacking in humanism and an idealistic perspective of human existence, both of which are prominent features of romantic poetry.

They have a propensity to follow in the footsteps of their romantic forebears and are afflicted with a gentle note of sadness, which is emblematic of their romantic aim and contributes to their lyrical attractiveness. It is recognized for its revolutionary renegotiation of the relationships between the artist and society, between art and ethics, and between the fine and decorative arts, all of which prepared the way for the art movements of the 20th century. The Aesthetic Movement took place from 1860 to 1900 and was responsible for sweeping changes in artistic and design practices. Its modern concepts of middle-class lifestyle and domestic environment reverberate even into our own time.

The many Aesthetic painters took their cues for their work from a wide range of historical eras and cultural traditions. They saw aesthetic value in works of painting from the Renaissance, sculpture from ancient Greece, and art and design from East Asia, particularly prints from Japan. This rich eclecticism is one of the most exciting qualities of the Aesthetic Movement, and it is one that Rossetti and others took use of to inspire fresh emotions to the works of art that they created. Aesthetic artists were solely concerned in generating a mood or suggesting hazy connections, despite the fact that many of their names may be interpreted as establishing a relationship to a literary work or historical event. The audience, which had not been accustomed to this new method of *reading* a picture, was shaken up as a result. In order to establish a layering of reactions to the artwork and to enrich the viewer's experience, aesthetic painters were also interested in applying the method of synaesthesia in their paintings. Synaesthesia is the stimulation of one sense through another, for as picture triggering a sense of smell.

A select few people in Rossetti's inner circle were deeply interested in the design arts, with the goal of reimagining the commonplace and pompous furniture and household products of the middle classes. These designers had a refined eye for line and geometrical form or, in the case of William Morris, a feeling for natural ornament and harmonious colour, and they set out

to make ceramics, textiles and wallpapers that were completely different from ordinary "trade" wares. The intention was for these to be high-end decorative pieces that would delight Aesthetic customers, collectors, and connoisseurs. It was argued that the Royal Academy's longstanding strict division between the fine arts of painting, sculpture, and architecture and so-called artisan crafts — decorative arts design and fabrication — could be blurred if furnishings were refined enough in form, materials, and the quality of their making, and colour was carefully considered.

"If you want a golden rule that will fit everybody, this is it: have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful"[4].William Morris, 1880

William Morris's Red House, which was created by architect Philip Webb and regarded by Rossetti as "more a poem than a house," is a great illustration of this method and serves as a superb example of its application. Morris would eventually become known for his signature coordinated style, which he characterized as "neo-vernacular mellowness with high art seriousness". Morris believed that "the growth of decorative art in this country... has now reached a point in which it seems desirable that artists of reputation should devote their time to it". He sought the assistance of his wife, Jane Burden, the famous Pre-Raphaelite muse, as well as others to help him equip Red House in his attempt to recreate Paradise and built a commercial firm that would go on to have a significant amount of influence. The business was centered on the idea that the house should be a place of uncomplicated beauty and comfort for its inhabitants and created designs founded on the principles of clarity of form, quality of craftsmanship, and authenticity of materials.

BIBLIOGRAPHY

Armstrong, Isobel, **Victorian Poetry: Peotry, Poetics and Politics**, Routledge, 1993.

Barringer, Tim**, Reading the Pre-Raphaelites**, Yale UP,1999.

Bullen, J.B. **The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism**, Clarendon Press, 1998.

Helsinger, Elizabeth K., **Poetry and the Pre-Raphaelitea Arts: Dante Gabriel Rossetti and William Morris**, Yale UP, 2008.

Prettejohn, Elizabeth, ed. **The Cambridge Companion to Pre-Raphaelites**, Cambridge UP, 2012.

Thompson, Paul, **The work of William Morris,** UK, Oxford University Press, 1991.

[4] https://libquotes.com/william-morris/quote/lbe0p0w

THE NARRATOR - IDENTITY AND EXISTENCE OR HYBRID FORMULAS OF NEO-GOTHIC AND POSTMODERNISM IN DORA PAVEL'S NOVEL – CRUSH

Ioan Alexandru Murar
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The article starts from the deconstruction of the narrator's identity, starting from the idea that, in relation to reality, identity presupposes existential individuality in a reality. Slipping into the fictional universe, human identity acquires a more comprehensive expression as it branches out, like a stratification that overlaps three different and similar existences at the same time (therefore three narrators) that construct, deconstruct and reconstruct themselves having the same point of emergence - the feminine hypostasis - which it awakens in the three postures the living and experiencing of a lost love – so, apparently, true individual experiences. Analyzing the fragmentation, both at the level of the narratological construction of the three existences, and taking into account the overlaps between their existence and identity, the paper points out aspects that mark the fusion between the elements of the Gothic/neo-Gothic, whether they are explicit, or especially just pure urges that describe the three poses and the postmodernist elements as they appear in Dora Pavel's novel Crush.

Keywords: narrator's identity, human identity, fictional universe

1. Introduceri

În lucrarea *Noi probleme ale romanului*[1], Ricardou, prin raportare la mecanismul de analiză a textului și la complexitatea pe care o implică citirea unui roman, aduce în discuție o diferențiere în ceea ce privește receptarea *microscopică* a acestuia care presupune, printre altele, mai ales, *elemente de granulație* a textului ce pot trece neobservate la prima vedere/lectură, dar care contribuie la eficacitatea scriituri acestuia și care, spunem noi, fac din opera supusă discuției mai mult decât este ea în sine și elemente *macroscopice* ce alternează, în cazul cercetării noastre, pasaje narativ-subiective cu pagini de jurnal și permutări de viziune subiectivă a celor două voci naratoriale ce se răsfrâng asupra acelorași două repere existențiale (*reprezentabilul* – Tora și *ireprezentabilul* – Zeno). Avem astfel de-a face cu femeia – *reprezentabilul* – percepută ca mister, avută și consumată dintr-un anumit punct de vedere (pentru Zeno și Sandini), respectiv femeia percepută la nivel de dorință, mister și mijloc de completare ale unor tenebroase neîmpliniri în plan personal, respectiv sursă de clarificare a unor interogații interioare existențiale și identitare (pentru Robi – naratorul), întrucât Tora aparține existenței vii. Al doilea reper existențial (Zeno), fratele (pentru Robi), respectiv prietenul cel mai bun (pentru Sandini), care, deși aparține ireprezentabilului, deci inexistenței prin faptul că nu aparține existenței vii, trezește în mintea naratorului atât atracția față de reprezentabil, adică față de Tora, cât și interogații referitoare la propria existență, la regăsirea sinelui prin regăsirea unui frate pierdut brusc și subit față de care personajul narator a nutrit mereu o atracție și o fascinație

[1] Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*, Editura Univers, București, 1988, p. 19-20.

inexplicabilă[2]. Pentru Sandini, ireprezentabilul (Zeno) este în același timp și reprezentabilul dacă este să luăm în considerare faptul ca acesta-i poartă organul - inima - centru al existenței în reprezentare. Suntem așadar, așa cum semnala Giovanni Magliocco, în fața unei călătorii de tip labirintic sau în fața unei pânze pe suprafața[3] căreia se construiesc mai multe reprezentări interdependente ale unor relații plasate la limita dintre realitate și irealitate care punctează în repetate rânduri *blocaje existențiale* și *încercări de redescoperire a identității*. Avem de-a face, în primul rând, cu relația dintre Robi și Tora Cadis construită de fapt pe pânza relației dintre Zeno și Tora Cadis, care, la rândul ei, își are ca substrat relația dintre Sandini și Tora Cadis. Din altă perspectivă se-așterne, asemenea unor layere, și relația dintre Zeno și Robi, respectiv Zeno și Sandini, relația resurectă atât prin introspecție de către cei doi, cât și prin paginile de jurnal ale acestuia pe care Robi le găsește în podul casei. În ambele situații elementul la care se raportează fiecare experiență este reprezentat de Tora Cadis.[4] Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că Zeno guvernează existența celor doi din lumea de dincolo, din ipostaza de mort ce bântuie și-i posedă pe aceștia guvernându-le într-o mare măsură existența.

Suntem astfel poziționați la limita dintre identitatea și existența celor trei ipostaze masculine (Robi, Zeno și Sandini) care sunt guvernate, construite și alterate în același timp de ipostaza feminină (Tora Cadis). Pornind din nomenclaturile conceptului de identitate care implică automat sinele prin raportare la contextul a ceea ce este ca individ (Sine-propriu și Sine-în evoluție), dar și ce este ca raportare la social și, luând în considerare că socialul, lumea construită de cei trei naratori, este definită și guvernată în funcție de ipostaza triplicată a femininului – ipostază incertă – putem spune că ne aflăm în fața unui blocaj existențial ce se naște din traume (moartea bruscă a lui Zeno, inima lui Zeno care pare să străpungă gândirea lui Sandini) ce anunță crize identitare, dedublări și chiar fragmentări ale sinelui, ieșite la iveală prin scene suprarealiste (ieșirea din corp a lui Sandini, halucinațiile, imaginea expoziției Torei așa cum este percepută de către Robi, imaginea manechinului deconstruit asociată cu imaginea brutală a lui Zeno în fiarele mașinii). Continuând această idee, ne aflăm astfel în fața unei fuziuni între ceea ce a fost goticul de-a lungul timpului și ce presupune nomenclatura care încă încearcă să cuprindă infinitul gândirii și simțirii postmoderniste și, prin prezenta nenumăratelor scene de factura gotică, ne ipostaziem în fața unor reverberații ce anunță încă o dată că acest gen a străbătut, fără să înceteze a exista, nomenclaturile imaginarului uman. Astfel, literatura gotică pare a fi mijlocul prin intermediul căruia sunt redate cele mai ascunse și întunecate trăiri postmoderne.

În lucrarea sa, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*[5], Maria Beville pornește de la ideea potrivit căreia goticul este un instrument pe care postmodernismul îl exploatează pentru a surprinde exprimarea întunericului, și, prin folosirea întunericului, nu ne referim la momentul zilei sau la forțele răului, ci la experiențele care, într-un oarecare fel,

---

[2] Am pornit în uzanța celor două idei de *reprezentabil* și *ireprezentabil* de la ideea enunțată de către Jean Francoys Liotard (Lyotard, Jean Francois. 1991. *The Lyotard Reader*. Benjamin. A (ed.). Blackwell:Oxford) potrivit căreia intersecția dintre cele două reprezentări pune naratorul în fața unei întâlniri cu inexplicabilul sau cu inimaginabilul în urma căreia asistăm la o scindare între ce este rațional și ce este imaginar, al cărei rezultat este e experiență sublimă – experiență ce caracterizează principiile gotice încă de la începuturi, însă ce poate caracteriza și existența individuală raportată la lume specifică postmodernismului.

[3] https://www.observatorcultural.ro/articol/o-naratiune-de-tip-psycho-noir/

[4] Îndrăznesc să spun că personajul Torei (Cadis) devine un fel de totem sau, păstrând ideile gotice, un portal prin care cei doi poartă călătorii în timp pentru a se regăsi sau pentru a găsi explicații pentru prezentul existențial.

[5] Plecând de la ideea că postmodernismul-gotic presupune o nouă formă de literatură – mai exact o mutație distinctă în literatură.

domină ființa și, mai ales, existența umană. În aceeași relație de manifestare, reverberațiile existențiale specifice postmodernismului operează, pentru a surprinde latura ontologică și epistemologică a universului, mai ales interior creat, cu aspecte ce țin până la urmă de universul gotic.[6]

Despre o formă nouă a goticului, neo-goticul, Max Duperray[7], demonstrând noutatea acestui gen, identifică faptul că sentimentul specific acestuia vine nu din raportarea la realitatea exterioară, ci, dimpotrivă, la cea interioară fiind vorba despre criza emoțională sau interioară marcată, probabil, de un aspect exterior, deci o focalizare asupra psihologicului în detrimentul supranaturalului. În viziunea autorului, neo-goticul este mai degrabă pus în legătură cu un neo-grotesc ce ar părea să meargă chiar înspre absurd parcurs presărat cu adevărate elemente ale deconstrucției. Luând în considerare acest aspect, se poate concluziona aceeași idee potrivit căreia interferențele dintre gotic și postmodern dau naștere unor forme hibride ce ar putea fi numite forme neo-gotice.

Considerând validă ideea de postmodernism-gotic, ne reîntoarcem la lucrarea lui Beville care, plecând de la ideea existenței unui limbaj al terorii, consideră că acesta reprezintă o îngemănare sau fuziune între formulele goticului și cele ale postmodernismului, mai ales prin faptul că ambele propun ca teme comune defragmentarea sinelui/a eului, crize ale identității[8] și întunericul născut ca răspuns al acestora, dar și filozofia[9] *de a fi* și *a ști*[10](sau, în cazul nostru particular, *de a vrea a fi* sau *a vrea a ști*). În același context, potrivit autoarei, goticul a intersectat nomenclaturile postmoderniste vizibil dacă se iau în considerare operele unor postmoderni cunoscuți precum Jean François Lyotard sau Jean Baudrillard ale căror discuții legate de sublimul postmodern, orașul morții sau spiritul terorii susțin reverberațiile asociate anxietății și angoasei de factură gotică.[11]

Pășind în teritoriul autohton al literaturii, proza Dorei Pavel ar putea reprezenta un fapt care să demonstreze că acele culturi în care reminiscențele goticului specific secolului al XVIII-lea și chiar al XIX-lea nu au fost atât de dense au puterea să interfereze mai organic și mai dezinvolt contribuind astfel la o reafirmare a acestui gen literar.

Referindu-se la proza Dorei Pavel, Giovanni Magliocco[12] identifică elemente care surprind, într-o manieră criptică și fină, elemente ale goticului, dar care-l depășesc descinzând într-un neo-gotic prin prezența unor identități existențiale definite de psihisme sumbre și fragmentate, precum și elemente gotice reziduale și reinterpretate prin intermediul unei sensibilități[13] specifice mai degrabă postmodernismului.[14]

---

[6] Maria Beville, *Gothic-Postmodernism,Voicing the terrors of postmodernity,* Amsterdam New-York, Editura Rodopy, 2009, p. 16.

[7] http://caieteleechinox.lett.ubbcluj.ro/?page_id=6292 , Max Duperray, *« NEO-GOTHIC » : frontières incertaines d'un concept littéraire* [13-24]

[8] Asemenea trăiri se regăsesc și în romanul *Crush* al Dorei Pavel.

[9] S-ar putea plia și această tema având în vedere subiectul prezentei lucrări în ideea că cele două filozofii ar reprezenta, de fapt, identitatea și existența individului – raportare la realitatea naratorului – raportare la universul ficțional.

[10] Maria Beville, *op.cit.,* p.53.

[11] Idem, *ibidem,* p.10-11.

[12] https://www.academia.edu/66136614/Hibridiz%C4%83ri_neo_gotice_%C3%AEn_proza_Dorei_Pavel

[13] Referitor la această sensibilitate, Mercean afirma, referindu-se la romanul *Agatha murind*, că „seducția vidului și a absenței" ordonează în roman un nou tip de sensibilitate care este clar specifică postmodernismului. Realizând o paralelă cu romanul *Crush*, acea seducție a absenței poate fi identificată atât în cazul lui Robi, cât și în cazul Torei și al lui Sandini față de pierderea bruscă a lui Zeno.

2. Identitatea și existența naratorului sau formule hibride de neo-gotic și postmodernism

Reîntorcându-ne la ideea ce deschidea aspectele referitoare la elementele macroscopice ce compun lumea ficțională din romanul *Crush,* se poate spune că acesta este construit sub forma unui puzzle ale cărui trei mari piese stau sub gândurile lui Robi (a) – personajul narator central al romanului, paginile de jurnal ale lui Zeno care sunt reconstituite de către Robi și care ar putea lua forma unor necrologuri ale unor gânduri ivite din iubire pe care acesta din urmă le recompune încercând să-și lămurească trăirile față de Tora și chiar să-și răspundă propriilor interogații interioare vizavi de propria-i existență (b) și mărturisirile halucinante ale lui Sandini (c). Puse cap la cap, cele trei ipostaze[15] masculine conturează, potrivit lui Giovanni Magliocco, prin raportare la aceeași existență feminină, o serie perpetuă de „juxtapuneri și întretăieri haotice, aproape schizoide, de voci – dar și de planuri temporale" ce oferă un efect „de stratificare și de profunzime, proiectând un univers hibrid de mare complexitate."[16] Interferând macrostructura cu anumite elemente ce țin de granulația textului, mai exact relația dintre narator și actor și având în vedere forma narativă de bază preluată de la Genette[17], ne aflăm în fața unei narațiuni homodiegetice al cărei narator-actor[18]/personaj este Robi. Mai mult decât atât, analizând anumitele instanțe în care evenimentele sunt punctate concret în rememorarea primei întâlniri cu Tora: „Era o zi de marți – în acel 5 mai 2009" sau delimitările prin blanc ce fac diferența între discursul lui Sandini și intervențiile lui Robi din momentele în care primul își rememorează copilăria și scenele profanării, dar și interogațiile retorice „Cum să n-o recunosc?"[19] „Dar cine să mă știe?"[20] sau invitația lui Sandini de a-i asculta povestea fără a-l compara cu alții: „Știu că-ți place să scrii. Însemnările tale să nu-și depășească misiunea, să conteze pe privirea și pe auzul tău, atât, să nu se îngreuneze cu obligații în plus, de niciun ordin. Cu toate că tu ești scriitorul"[21] se poate discuta despre o posibilă catalogare a operei ca fiind un roman-jurnal, un jurnal al încercării de a umple în reprezentare/real/realitate golul lăsat de moartea abruptă a lui Zeno, un jurnal în care timpul este concentrat, punctat fiind prin rememorări ce-ncearcă să regăsească existența pierdută odată cu moartea lui Zeno sau să certifice o nevoie de a fi el însuși o dublură a lui Zeno.

O granulație ce atestă interferențele goticului și ale postmodernismului este marcată de nevoia lui Sandini de a se mărturisi pe sine și de a i se mărturisi lui Robi[22]. Această trăire/pornire

---

[14] Ar putea fi vorba, cel puțin prin referire la romanul *Crush,* de acele elemente care par a parveni direct din tenebrosul goticului, dar nu pentru a marca exteriorul creând scene șocante, ci doar pentru a explica fragilitatea existenței umane care, odată intersectată cu anumite experiențe, poate chiar apariția sublimului, produc automat blocaj existențial, aruncând-și indivizii în tenebrosul singurătății.

[15] Dacă luăm în considerare relația narator-acțiune/experiență-personaj, s-ar putea discuta chiar de trei naratori, acest fapt explicând preferința pentru a-l numi pe Robi naratorul central al romanului. În plus, Tora, axis-mundiul celor trei existențe, nu ar mai fi completă fără cele trei percepții.

[16] https://www.observatorcultural.ro/articol/o-naratiune-de-tip-psycho-noir/

[17] Gerard Genette, *Figuri III*, Ed.Du Seuil, Paris, 1972, p. 252.

[18] Așa cum apare la Lintvelt (1994:p. 46).

[19] Dora Pavel, *Crush,* Editura Polirom, București, 2022, p. 119.

[20] Idem, *ibidem,* p. 41.

[21] Idem, *ibidem,* p. 49

[22] S-ar putea considera că, de fapt, toate mărturisirile lui Sandini sunt stilizate de Robi prin intermediul poziției de narator-martor la cele povestite de acesta (mai ales dacă luăm în considerare mărturisirea lui Robi pe care o face cu privire la episodul despărțirii lui Sandini de Tora „Ajuns în scară – a continuat Sandini, iar eu îi stilizez acum discursul – (...) (Vezi Dora Pavel:2022, p.113). Adverbul ***acum*** marchează un timp desfășurat ulterior timpului mărturisirii lui Sandini, poziționându-l pe Robi, la fel ca la începutul romanului, în ipostaza auctorială.

poate avea interferențe cu teoria lui Lyotard[23] legată de întâlnirea cu sublimul. Această trăire se ivește în momentul în care are loc întâlnirea cu nereprezentabilul sau inimaginabilul, când, de fapt, se pierde firul conștiinței/al percepției având ca rezultat o scindare între rațiune/realitate și imaginație care nu este altceva decât o stare de exaltare sau o stare de teroare[24]. Sandini a trăit până la momentul primirii unei noi inimi o iminență a morții, și, după acest moment, o permanentă stare de insuficiență în ceea ce-i privește propria existență, dar și o nevoie de a dubla existența posesorului inimii sau de a se ridica la nivelul acestuia. Aceste stări îl aruncă pe Sandini în numeroase episoade halucinante sau chiar nevrotice. Starea permanentă de așteptare sau de ezitare implică minții o punere permanentă în atac, condiționată de instinctul legat de ce se poate întâmpla. Astfel de stare perpetuă contribuie direct la o alterare a subconștientul întrucât se întâlnește cu inexplicabilul, cu acele aspecte asupra căror ar dori să dețină control, dar este imposibil dat fiind limitele acestuia și ale existenței umane. Un astfel de episod în care exaltarea este interferată de teroare este acela redat prin intermediul ultimei pagini de jurnal a lui Zeno. Exaltarea marcată prin imaginea sicriului care ar arăta ca un tablou tridimensional, eliberat și curățat de către arheologi și vidat pentru a nu se altera. Exaltarea de aici poate fi explicată prin nevoia lui Sandini de a primi eternitate prin imaginea acestuia în spectrul percepției celorlalți, o imagine sublimă ca de poveste, asemenea tablourilor conservate și acoperite de sticlă peste care lumea calcă pentru a le vedea „încremenirea în propria poveste”[25]. Exaltarea lui Sandini este imediat curmată de starea de teroare instaurată din frică „Ori de câte ori am încercat, mi-am retras piciorul frisonat. Ca electrizat.(...) și m-aș prăbuși în adânc.”[26] și lipsă de curaj „Dacă ai curajul.(...) Eu nu l-am avut”. Aceeași ipostază în fața sublimului o putem regăsi și în uvertura romanului, prin spusele lui Robi care introspectează un moment desfășurat înaintea morții lui Zeno. Aici sublimul pare să-și aibă decantarea în teoria inițială a lui Kant care mizează pe plăcerea negativă. Întâlnindu-se pentru prima dată cu Sandini, urcând cu liftul spre locuința Torei, previziunea acestuia „ai să vezi, asta o să ne-ngroape pe toți”[27] trezește nerv și spaimă în Zeno care-l ținea strâns pe Robi de mână. Vorbele lui Sandini revin parcă profetic în momentului accidentului când pare-se că însuși Robi se află în fața unei astfel de stări. Încercând să se agațe de realitate prin invocarea mamei-origine, vorbele lui Sandini revin apoteotic asupra acestuia culminând cu norul de fum, apropierea de moarte a lui Robi și moartea lui Zeno. Ca-ntr-un cerc ce-anunță, la nivel simbolic, o imposibilitate de scăpare din mrejele singurătății, vorbele lui Sandini revin și în finalul romanului nu ca să trezească o altă stare sublimă, ci ca să-i confirme lui Robi ceea ce se întâmplase între Tora și Sandini „Am știut imediat ce se întâmplase, m-am temut că sunt primul care știe, era ceva ce știam de mult (...)”[28]

Dublul ar putea reprezenta o altă granulație ce marchează suprapunerile goticului cu cele ale postmodernismului. Ilustrate explicit în romane consacrate precum cele ale lui Charles Brockden Brown și apoi reinterpretate la Mary Shelley, Edgar Allan Poe și chiar în proza Dorei Pavel dublul este prezent și în romanul *Crush*, deși la un nivel mult mai inferențial. Plecând de la

---

[23] Teoria lui Lyotard își are punctul de plecare în concepția filozofica a lui Kant despre „pleasure-displeasure” luând în considerare experiența neplăcută, aspect care, în viziunea unor teoreticieni, caracterizează și goticul. În această situație „When the subject has this sublime experience, it is one of simultaneous ‘terror’ at the loss of ‘time moving’ and *exultation* at the comprehension of the *finite*. The feelings are the result of a conflict of reason as it comprehends the sublime, and imagination as it fails to *re-present it*” (vezi Maria Beville:2009, p.24)

[24] Jean Francois Lyotard, *The Lyotard Reader*. Benjamin. A (ed.). Blackwell:Oxford, 1991, p. 210.

[25] Dora Pavel, *op.cit.,* p.151.

[26] Dora Pavel, *op.cit,* p. 151.

[27] Idem, *ibidem,* p. 11.

[28] Idem, *ibidem,* p. 185.

teoria lui Lintvelt asupra tipologiei narative, referindu-se la narațiunea homodiegetică, se disting două tipuri narative: unul *actorial* și unul *auctorial*. Tipul narativ auctorial redă perspectiva unui narator-personaj al cărui punct de vedere prezintă o experiență trăită la care a participat ca actor. Tipul narativ actorial presupune o perspectivă narativă a personajului-actor care se identifică pe de-a-ntregul cu personajul-narator pentru a-și retrăi mental trecutul.[29] Existența acestor două instanțe auctorial-actorial ar putea explicita dublul de care vorbeam, dar și predispoziția lui Robi, care, dintr-o iubire ușor erotizată pentru fratele său, tinde să-i continue existența după moartea acestuia. În reconstituirea primei întâlniri cu Tora și Sandini, la vorbele parcă prevestitoare ale acestuia vizavi de finalul tragic al celor doi are loc gestul strângerii de mână: „Stă la cinci, zici? L-a întrebat pe Sandini, iar când l-a întrebat m-a strâns de mână. Îmi plăcea când mă strângea așa de mână, când mai eram cu cineva, știam că nu uita de mine."[30] Evocarea momentului marcată prin perfectul compus: „când l-**a întrebat** m-**a strâns** de mână" aparține tiparului narativ auctorial care-l prezintă pe Robi ca un personaj-narator, iar intervenția ulterioară marcată ca o completare ce dă frâu liber sentimentelor și stărilor prin imperfectul „**strângea"** și adverbul relativ „**când"** aparțin tipului narativ actorial ce-l poziționează pe Robi ca un personaj-actor ce se identifică întru-totul cu personajul narator. Asistăm așadar la o dedublare a naratorului central al romanului care-și fragmentează și-și deconstruiește trecutul, pe de o parte, prin retrăirea unei amintiri plăcute legate de fratele său, poate ca un mijloc de alinare a suferințelor sau ca o încercare de a-și explica cauzele morții și de a fixa momentul care a stat la baza accidentului, dar și care-și mărturisește iubirea pentru acesta prin reamintirea momentelor care-l făceau să se simtă în siguranță pe de altă parte. Momentul din deschiderea romanului ar putea fi perceput ca un moment ce anunță, de fapt, predispoziția lui Robi de a-i urma existența fratelui după moartea bruscă a acestuia. Aceasta ar putea fi și explicația pentru care continuă să retrăiască momentele petrecute alături de fratele său prin vizitele și adulmecările permanente ale Torei „Vreme de câteva luni, reflexul de-a mă posta la pândă sub ferestrele pictoriței Tora a devenit, curând după moartea lui Zeno, ocupația care mă menținea cel mai aproape de el. O simțeam și ca pe-o datorie."[31] Am putea spune, până la un anumit punct, că Robi suferă aici o criză identitară, întrucât încearcă să se completeze prin imaginea fratelui său pe care l-a văzut dintotdeauna ca pe un zeu superior față de care nutrea, așa cum s-a văzut mai sus, o atracție asemănătoare cu cea oedipiană. Criza identitară se poate observa ca fiind pulsantă prin încercările acestuia de a se rupe[32] sau de a se regăsi[33] prin/de fratele său.

Ideea dualului ar putea fi extrapolată și la noua viață pe care o primește Sandini prin transplantul de inimă obținută, de fapt, de la Zeno. Asistăm așadar aici la două duble condiții: ipostaza mort/nemort a lui Sandini și ipostază existență/inexistență a lui Zeno. Suprapunându-le, ipostaza lui Zeno și Sandini, ar putea crea dualul mort/existență-nemort/inexistență. Însuși Sandini, în destăinuirea episodului reîntâlnirii cu Tora, după ce o salvează dintr-un moment

---

[29]Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă – Punctul de vedere – Teorie și analiză,* trad. Angela Martin București, Editura Univers, 1994, p. 95-102

[30] Dora Pavel, *op.cit.,* p.11.

[31] Idem, *ibidem,* p.20.

[32] „Trebuia să testez trăiri de care aveau parte doar alții. Voiam să o văd pe Tora, pe-Tora-lui-Zeno-cea-fără-Zeno, în plină lumină, fără să fiu recunoscut." (vezi Dora Pavel:2022, p. 84).

[33] În anumite momente, starea perpetuă de singurătate cauzată de moartea fratelui său îl aruncă pe Robi în adevărate trăiri narcisiste „După moartea lui Zeno, singura ființă de care mi-e drag sunt eu. Îmi place de mine. Îmi place atât de mult de mine, încât de dragul meu nu mai pot dormi nopțile. Încerc să plec, să intru în somn, dar nu reușesc decât să rămân în așteptare, de cealaltă parte a mea. Spate-n spate" (vezi Dora Pavel:2022, p.37). Acest episod poate fi considerat edificator pentru criza identitară de care discutam, dar și pentru granulația dualului.

suicidal, își analizează existența după același tipar „Mi-am înlănțuit mâinile mele de mort-nemort – aveam un transplant de inimă la activ – cu mâinile ei de mort-nemort – salvată acum de mine -, până am simțit fiecare, în venele și în pulsul celuilalt, ambiția împlinită.”[34]. Pulsațiile noii vieți pe care o primește Sandini, mai ales în prezența Torei, dau uneori impresia că acesta pare a fi posedat de inima lui Zeno. Nu este aici vorba de un episod de posedare fantomatică, ci de o posedare voit dorită a unui alt-existențial care în viziunea lui Sandini ar fi mai abil pentru a capta atenția și interesul Torei „Îmi plăcea când mă confunda cu Zeno. În momente ca alea, Tora devenea incredibila Tora. Puteam, da, puteam fi Zeno, puteam fi cine decidea ea.”[35]

O altă granulație cu puternice ancore în gotic o reprezintă personajul lui Zeno – *un personaj-revenant*[36], un personaj-absent al romanului, un mort-nemort asemenea lui Sandini, dar cu mai puternice „posedări” asupra celorlalte personaje. Zeno nu reprezintă existența stranie, fantasmatică întoarsă din morți, ci, mai degrabă, un personaj care bântuie cele trei existențe (Robi, Sandini și Tora[37]) aruncându-le în stări liminale specifice trăirii postmoderne. Pentru Robi, așa cum am văzut, Zeno este un eu la care ar vrea și nu ar vrea să ajungă, este o existență-punte ce-l duce aproape de Tora mai întâi din nevoia de-al resimți aproape (pe Zeno) și mai apoi din dorința de a se resimți pe sine sau chiar de a se crește pe sine. Pentru Sandini, Zeno este revenant-ul ce-i oferă șansa unui nou început, care va fi curmat mental și existențial mult mai repede decât fizic, iar pentru Tora, pare să fie revenant-ul cu cea mai profundă prezență de posedare care nu se exprimă decât în finalul romanului. După scena morții lui Sandini, ultimele gânduri ale lui Robi, fiind de față la scena în care Tora părăsește imobilul de unde a fost scos trupul acoperit, observă în Tora o prezență eliberată „Dar acum totul e bine, totul trecuse, Tora se simțea eliberată și aproape regreta că n-am văzut scena.”[38]. Eliberată de Zeno și de actul etic profund al părinților lui Zeno pe care aceasta nu l-a putut accepta. Dreptatea pe care o anunță Robi, odată ce inima lui Zeno și-a găsit liniștea, demonstrează încă o dată valoarea simbolică de revenant a acestuia „(...) acum, că s-a făcut dreptate, că inima lui Zeno și-a găsit odihna, păcat că totul s-a dus de râpă, Tora Cadis și atelierul, găzduirea promisă de ea – chiar și fără lift, atelierul fiind tot ce râvnisem și-mi aducea aminte de Zeno[39]. De Zeno și de zâmbetul lui.”[40]

Poate cea mai prezentă granulație gotică a romanului Dorei Pavel o reprezintă moartea și toate auspiciile ei. Nu mai este o surpriză faptul că această temă străbate toate romanele autoarei și nici faptul că reprezintă una dintre cele mai traversante idei ale literaturii gotice, însă ce este particular în acest roman este modul ei de manifestare. Poate fi vorba de moarte fizică, dar și de

---

[34] Dora Pavel, *op.cit.,* p.108.
[35] Idem, *ibidem,* p.109.
[36] Fără a vorbi în adevăratul sens al cuvântului, reîntoarcerea lui Zeno din lumea de dincolo ar putea fi asociată cu momentul în care Robi găsește jurnalul lui Zeno „A readus suflul care să ne țină în viață pe *amândoi*.”(aici se refera la pisica lui Zeno, Ortac, de care voia să scape) (Vezi: Dora Pavel:2022, p. 18).
[37] Am putea spune că, din acest punct de vedere, nu doar Tora este personajul guvernant al romanului prin faptul că naște în mintea celor trei ipostaze masculine adevărate procese existențiale, ci și Zeno.
[38] Dora Pavel, *op.cit.,* p.185.
[39] Am putea spune că ne aflăm aici în fața unei stări contradictorii ce ar putea explica o imposibilitate de asumare a proprie-i condiții sau chiar o imposibilitate de acceptare a prezentului, explicată prin pierderea trecutului. Cu alte cuvinte, dreptatea de care vorbește Robi poate fi percepută ca un gest de răzbunare, întrucât, de fapt, nu poate fi vorba de liniște în adevăratul sens al cuvântului în prezența unor neîmpliniri cauzate de atelierul și prezența Torei, liftul, Zeno și zâmbetul lui. Mai mult decât atât, faptul că Zeno este asociat cu tot ceea e aparține Torei, Tora fiind de fapt o reprezentare a lui Zeno, putem deduce că patima lui Robi pentru Tora este de fapt patima pentru Zeno și, pierzând contactul cu elementele create încă din copilărie ca prelungiri existențiale ale acestuia, este aruncat în colțul inadaptării la existența prezentului.
[40] Dora Pavel, *op.cit.,* p.186.

cea psihică, de o moarte a identității și a existenței în același timp, de ipostaza mortului/nemort, de moartea care naște altă existență, moartea ca premoniție, moartea văzută ca absurd, moartea deconstruită care respiră prin scene erotice (eros-thanatos), moartea percepută ca mijloc de trai. Referindu-ne strict la această listă, deși ea ar putea continua, se poate prevedea încă o dată interferența dintre gotic și postmodern prin simplul fapt că un element manifestat în variațiuni tenebroase se răsfrânge sublim în identitatea și existența celor care-l trăiesc mai mult psihic decât fizic, fapt ce consumă visceral.

Întregul roman stă, încă de la început, sub umbrela morții, una *anticipatoare* prin vorbele lui Sandini „(...) ai să vezi, asta o să ne-ngroape pe toți”[41] care-i revin lui Robi parcă prevestitor în două momente de intensitate maximă, cel al morții lui Zeno și cel al morții lui Sandini[42] și una fizică, cea a lui Zeno[43], o moarte abruptă și imediată care va declanșa în mintea celor care continuă să o trăiască la nivel psihologic adevărate fragmentări ale sinelui. Un alt moment care surprinde moartea în starea tenebroasă, dură, sângeroasă și chiar demonică este visul povestit în pagina de jurnal a lui Zeno, un vis[44] al contururilor și al fizionomiilor absente care sunt deduse de acesta din ipostaza de copil[45]. Scena este una deosebit de violentă și explicită ce surprinde „colții greblei înfingându-se în șoldul drept al Torei” din care țâșnește sângele. Scena se adâncește pendulând prin toate motivele tenebrosuluiilui gotic, culminând cu ipostazierea unui aparent viol ce poartă în frenezia lui o exorcizare de durere și plăcere.

Întreaga existență a lui Sandini se învârte în jurul morții, iar ca existență raportată la realitatea exterioară, în jurul simbolului cimitirului – locul din care acesta a reușit o perioadă să-și câștige traiul prin profanarea de morminte (perceput de către Sandini ca fiind firești atât timp cât scopul era unul strict financiar), locul pe care-l asociază și cu Tora, deci cu sentimentul de iubire. Întregile introspecții ale lui Sandini sunt redate în ritm deconstruit, cu detalii explicite ce surprind auditivul profanării și al putrefacției.

Coroborând întregul demers lansat în prezenta lucrare, s-ar putea concluziona că granulațiile ale căror reverberații își au originea în universul gotic sunt folosite doar ca un pretext pentru a marca, de fapt, fragilitatea, dezintegrarea și alienarea sinelui existențial postmodern. Astfel microscopicul, macroscopicul și granulațiile textului devin argumente care pot susține interferențele dintre neo-gotic și postmodern declanșate[46] și explicate tocmai prin identitatea și existența celor care alcătuiesc lumea romanească exterioară și, mai ales, interioară.

---

[41] Idem, *ibidem,* p. 8.

[42] Momentul în care Sandini rostește aceste cuvinte este acela în care cei trei se află în lift urcând la etajul 5 unde locuia Tora. Liftul ar putea fi analizat ca un element gotic aici, care ar putea substitui clasicul castel dacă l-am plia pe ideea Infernului lui Dante. Practic, cele trei ipostaze masculine parcurg un drum al înălțării din infern către un paradis (Tora) nedescoperit în acel moment (poate doar de Sandini), ca mai apoi să cadă în propriul infern existențial.

[43] S-ar putea spune că Zeno este personajul care moare de două ori, o dată fizic în urma accidentului și a doua oară prin moartea lui Sandini.

[44] Este un vis născut dintr-o gelozie care pare a fi reprimată.

[45] Aflat în fața unei asemenea scene și căutând-se pe el, maturul din vis, o descrie ca fiind o sexualitate a urii.

[46] Declanșat, pentru că receptarea acestui univers se naște odată cu lectura cititorului care, doar dacă străpunge, dincolo de evenimentele povestite, descoperă adevăratele granulații – descoperă adevărata identitate și existență a naratorului.

BIBLIOGRAPHY

1. BAL, MIEKE, *Naratologia, Introducere în teoria narațiunii* (ed. a II-a), trad. Sorin Pârvu, Iași, Editura Institutului European, 2008.
2. BENJAMIN ANDREW, *The Lyotard Reader*, (ed.). Blackwell, Oxford, 1991
3. BEVILLE, MARIA, *Gothic-Postmodernism, Voicing the terrors of postmodernity,* Amsterdam New-York, Editura Rodopi, 2009.
4. ECO, HUMBERTO, *Lector in fabula*, trad. Marina Spalas, București, Editura Univers, 1991.
5. ECO, HUMBERTO, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, trad. Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1997.
6. GENETTE, GERARD, *Introducere în arhitext ficțiune și dicțiune,* trad. Ion Pop București, Editura Univers, 1994.
7. GENETTE, GERARD, *Figuri III*, Ed.Du Seuil, Paris, 1972.
8. LINTEVELT, JAAP, *Încercare de tipologie narativă – Punctul de vedere – Teorie și analiză,* trad. Angela Martin, București, Editura Univers, 1994.
9. MCHALE, BRIAN, *Ficțiunea postmodernistă,* Iași, Editura Polirom, 2009.
10. PAVEL, DORA, *Crush*, Iași, Editura Polirom, 2022.
11. RICARDOU, JEAN, *Noi probleme ale romanului,* trad. Liana Atanasiu, Vlad Atanasiu, București, Editura Univers, 1988.
12. VARGA, DRAGOȘ, *În căutarea naratorului perfect,* Iași, Editura Institutul European, 2011.

WEBOGRAFIE:

1. https://www.observatorcultural.ro/articol/scrisul-te-tine-captiv-dialog-cu-dora-pavel-2/
2. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/11/CaieteEchinox35-2018-pp.366-398.pdf
3. http://www.bookaholic.ro/interviu-cu-dora-pavel-pe-masura-ce-scrii-roman-dupa-roman-iti-urmezi-drumul-tot-mai-sigur-dar-si-mai-singur.html
4. https://filme-carti.ro/slide/dora-pavel-interviu-in-exclusivitate-pentru-filme-carti-ro-35620/#more-35620
5. https://www.observatorcultural.ro/articol/o-naratiune-de-tip-psycho-noir/
6. https://www.academia.edu/66136614/Hibridiz%C4%83ri_neo_gotice_%C3%AEn_proza_Dorei_Pavel
7. http://caieteleechinox.lett.ubbcluj.ro/?page_id=6292
8. https://www.academia.edu/66136614/Hibridiz%C4%83ri_neo_gotice_%C3%AEn_proza_Dorei_Pavel
9. https://www.observatorcultural.ro/articol/o-naratiune-de-tip-psycho-noir/

DANIIL SANDU TUDOR – METAMORPHOSES

Ioana Iordache
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Daniil Sandu Tudor is one of the most influential writers of the mid-twentieth century. His creations astound us with the strength of his poetry speech. His personality rallies intellectuals of the time to form The Burning Stakes movement. He is the manifestation of religious consciousness during a difficult period in our history. At the same time, he allows us to have beautiful and poetic prayers dedicated to the Virgin Mary and other saints. His tragic fate in communist prisons demonstrates that poetry can be a means of achieving liberty.

Keywords: religious poetry, eliberation, mysticism, the knowledge of God.

Marii oameni se formează în crizele cele mai adânci ale societății, probabil din necesitatea unui suport moral, integru de rezistență. Ei aduc servicii imense societății și umanității prin propagarea credinței, prin forța personală ce o direcționează spre menținerea acesteia.

Depozitarul spiritualității ortodoxe, a străduinței și a continuității luptei interioare se reflectă adesea în creații poetice. Mărturiile unor trăiri inedite izvorâte din vocații contemplative potențează ecourile altora dorința experimentării. Imaginarul liric devine harta ieșirii din maladiile lumii actuale, eliberare și curățirea interioară sub influența luminii. Formele de descoperire și cunoaștere a lui Dumnezeu sunt multiple, iar poezie pentru minți rafinate, poate fi o soluție.

Există nenumărate exemple de convertire și transformare interioare în secolul al XX-lea, un secol de mari frământări și experimentări ale unor sisteme de viață. Dramele celor două războaie mondiale, trecerea la sistemul comunist și distrugerea acestuia în 1989 a marcat societatea românească și evoluția ei. Singura susținătoare în orice împrejurare a fost credința, nimeni nu a putut s-o desființeze și să o ia din sufletele românilor.

Perioada interbelică și cea postbelică demonstrează nevoia remodelării umane prin cultură și mai ales prin poezie. Regăsirea sinelui pare absolut necesară în context liric prin raportarea la complexitatea originară a prerogativelor creației, de la înțelegerea codului acesteia, până la zona de interferență a realității cotidiene cu efect purificator. Poezia devine spațiu de întâlnire cu divinitatea și al reconfigurării semnului poetic în linia nevoilor umane.

Criza istorică declanșează criza conștiinței, a moralei, a esteticului favorizând abandonarea spiritului. Nevoia de sacru, a revigorării ființei interioare o susțin creațiile poeților gândiriști și vom vedea portretul unui mânuitor al cuvintelor prin excelență.

Daniil Sandu Tudor (1896 – 1962) este o personalitate marcantă a lumii interbelice, un destin uimitor al unui intelectual transformat prin adumbrirea harului divin. Numele său, Alexandru Teodorescu, era un nume însemnat în lumea gazetarilor din acea perioadă, cu un stil acid și obiectiv. Proveniența dintr-o familie de magistrați, tatăl fiind președintele Curții de

Casație din Ploiești și-a pus amprenta pe constituția și formația intelectuală, având o cultură generală deosebită, încât putea participa la orice dezbatere pe orice temă.

Viața personală indică o persoană cu posibilități multiple, un spirit de cutezător atât în plan material, cât și în plan spiritual. Mărturisea în Memoriul-biografie făcut autorităților comuniste că descoperirea credinței a venit prin intermediul profesorului de istorie și filosofie Ion Niculescu, care i-a pus pentru prima dată Evangheliile în mână și i-a deschis drumul inițiatic: „Față de scepticismul și conformismul burghez, care stăpânea totul în epoca celor dintâi ani ai copilăriei și școlăriei mele, credința și claritățile ei mi s-au descoperit ca un suport nezdruncinat și ca un adevărat eroism”[1].

Daniil Sandu Tudor nu este un autor convențional, ci unul de o complexitate uimitoare prin împletirea cunoștințelor teologice, cu cele literare. „El refuză stereotipiile dogmei literare, dar respectă exigențele canonului bizantin pe care nu și-l asumă doar pentru valoarea lui stilistică. Pe lângă tensiunile specifice modernismului, o percepem aici și pe aceea a omului modern pornit pe calea desăvârșirii spirituale, dar aflat încă sub presiunea veacului – o postură ce poate naște, lirismul.”[2]

Ca poet este atras de curentul gândiriștilor și începe să publice în revista Gândirea condusă de Nichifor Crainic, ca apoi să publice primul volum de poezii Comornic în 1925. Interesant este titlul acestui volum. Dacă ne uităm în DEX, vom vedea că acest cuvânt are sensul de „judecător la curtea polonă”, de „cămăraș”, sau de „Loc unde se păstrează obiectele prețioase, tezaur”[3]. Toate sensurile ar putea fi acceptate pentru viziunea sa poetică, poate fi un aspru judecător al sinelui, un cămăraș ce deține cheile la cămara interioară sau de descoperirea locului unde se găsește o adevărată comoară, prevestiri pentru traseul său spiritual ulterior. Alexandru Piru îl menționează în Istoria literaturii române de la început până azi ca apropiat de Gândirea pentru o perioadă, „autorul unui volum intitulat Comornic (1925) ceea ce nu înseamnă cum credea autorul, loc cu comori, ci căpetenia unei gărzi sau valet, lacheu (mag. Komornyik). A compus douăsprezece condace și icoase Acatistul preacuviosului părintelui nostru Sf. Dimitrie cel Nou, bouarul din Basarabov (1942).[4]

Unul din texte ce dovedește o analiză a libertății umane, neîncălcate de divinitate, decizii individuale puse sub semnul unor interogații este Zarul: „Ce vrei să fii, suflete hoinar?/ Alege din piatra zarului clar./ Dă-o de-a dura, să sune pe podea/ Ursita, vrerea și Inima ta/Ce vrei să fii: viteaz sau mișel/ calea de-a dreptul sau drumul inel,/ apa revărsată fără hotar/ sau cremene tare de amnar,/ steaua de mare – oglindă pe țară/ sau mică firidă sub lumina de ceară,/ coadă de arc sau moliciune de lână,/ fructul de foc sau hârb de țărână?/ Alege și drumuiește-ți zarul din mână.”[5] Mesajul cheamă la asumarea alegerilor făcute în viață.

Poeziile publicate în Gândirea, 1925, redau diferite sentimente, chiar abordează tema iubirii în Idilă automnală cu un soi de incertitudine sub amenințarea despărțirii: „ După-amiaza unei triste duminici de toamnă./ Pe bulevard, sub castanii singuratici și goi./ în galbenul frunzelor pașii ne’nseamnă/ oboseala bolnavă ce mocnește în noi// Cu un aer a mort făptura-ți ciudată/ din șolduri firave stingher mlădiază,/ si-a hainei neagră mătase- nghețată/ne’mparte fiori ce’n trup

[1] Plămădeală, Antonie, Ieromonahul Agathon Tudor, Rugul Aprins, în volumul Sfinții închisorilor, Ed. Mănăstirii Petru Vodă, 2019, p.65.
[2] Jinga, Constantin, Biblia și sacrul în Literatură, Ed. Universității de Vest, Colecția Episteme (2), Timișoara, 2001, p. 75.
[3] Dicționarul Explicativ al Limbii Române, în https://dexonline
[4] Piru, Al., Istoria literaturii române de la început până azi, Ed. Univers, București, 1981, p. 376.
[5] Tudor, Sandu, *Poezii de Sandu Tudor, inițiatorul mișcării spirituale Rugul Aprins,* în revista *Luceafărul românesc*, în https://luceafărul.wordpress.com

frigurează.// Și cum cu tăceri purtăm presimțiri/ de frig ce ne-apropie strâns pe-amândoi./privind la mâinile-ți slabe, subțiri,/ Idila îmi pare c'o'mpart cu-n strigoi."

Singurătatea ca sentiment metafizic generator de introspecție și conștientizarea sinelui: „ Ceața de seară pogoară în zare/ Digul pătrunde adânca tăcere/ până departe în larguri de mare./ Singurătatea tainic mă cere" (Digul). Imaginea solitară și dezolantă a bulevardului gol reapare în : „ Umbra'nserării ca o zdreanță murdară/ mânjește bulevardul în galben de agonie (...) Și cum năuc în zare privește/ cioturosul decor al castanilor goi, un strănut aiurea îl răbufnește/ din cauza mirosului putred de foi/ miros greu dospit și bolnav/ ridicat după ploaie de zefirul jilav."(„Unde sunt cocorii lui Ibycus ?)[6]

„ A nechezat în stepă vestea primăverii" construiește delicat frumusețea primăverii în rural, sugerată printr-o serie de metafore : „ În capătul nopții, prin borangicul limpezimii-n câmpii/ pică argint din spuză de stele târzii // Și din baierele uriașului căuș al lumii-n odihnă/ Alba dimineții cu pâcle de lapte/ crește cu o lâncedă tihnă./Și de pe strășini de cătune de lut răslețite departe,/ pe bărăganul de ruginite șesuri deșarte/ cocoșii/ cocoșii trâmbițează cu țipete roșii/ strălicărind o veste în besnele sparte."[7]

Sentimentul straniu al ciclicității vieții ce are un sfârșit, dar hrănește seva morților pământul ce hrănește pâinea altor generații: „ Ei par-că gândesc că-n groapă de mâine/ pe piept cel cu mâinile în clește de os,/ va începe lânced să putrezească/ să'ngrașe sub glie holda să crească,/ și'n pâine să se dea zilnică pâine./ Ei parcă gândesc cum pietrele în mori/ strămoșilor macină trupul de grâu/ cum gurile-i mestecă-n poftă din zori,/ și până și noaptea cum pruncii îi sug/ din țâța lăptoasă a mamelor lor,/ și cum fiecare colivă pe tavă, pomană de morți va ajunge de alții/ să fie mâncat cu-o foame bolnavă."(Pâinea noastră cea spre ființă)[8]

Imaginea sihastrului rugător ce prefigurează imaginea Sf. Dimitrie Basarabov apare în Încep din munte ploile...: „ În vârf de gorgan: boarul de frică/ se' nseamnă cu-o cruce îngenunchind pentru rugă ,/ din spate grăbit își ridică / neagra glugă ,/ și privind mohorârea norilor ce curg,/ cu-o spaimă sfântă șoptește:/ Doamne, Doamne, încep ploile, ploile noului belșug!", ca apoi să realizeze în 1927 primul acatist de o rară frumusețe metaforică închinat Sfântului Dimitrie Basarabov, ocrotitorul Bucureștiului.

Tezaurul liturgic al Bisericii Ortodoxe cuprinde numeroase acatiste, rugăciuni complexe care sunt adresate sfinților sau numeroaselor sărbători împărătești. Urmând modelul Acatistului Bunei Vestiri din perioada de aur a Bizanțului, Daniil Sandu Tudor respectă structura metrică de 24 de strofe, 12 condace și 12 icoase ce redau într-o formă literară de excepție, sinteza vieții Sfântului Dimitrie. Prin lectura textului putem descoperi arta lirică de împletire a cuvintelor, un meșteșugar al metaforelor, prefigurând acatistele ulterioare.

Important de menționat este că acest acatist va fi acceptat de Sinodul BOR și preluat în fondul liturgic. Inedit este că înaintea primului condac, el așază doxologii de mărire a Sfintei Treimi, a Maicii Domnului și a Sfântul Dimitrie, atât la început, cât și la sfârșit, „Mărire Unuia-Veșnic prin care lumile țin./ Mărire deapururi în veacuri. Mărire. Mărire. Amin.", ca mai apoi să treacă spre depănarea firească a formatului de acatist:„ Condac I: O! Tu Doamne, Tată tainic ce ții luminile în palmă,/Strălucire fără umbră ce doar nimbul pot să-Ți văd/ ghicituri ca-n oglindă, chip de orbitoare valmă, Tu ce treci în spaimă sfântă în orcane de prăpăd dulce-apoi ca să nengâni din cavalele de vis, toată vraja de minune ce ne-așteaptă prin sicriu. O! Tu Cela ce-n Scripturi prorocii Tăi Te-au scris, Dumnezeu peste oști, Domnul Dumnezeul viu. Ție talaz de dor

[6] Tudor, Sandu, Versuri, în Gândirea, Anul IV, Nr. 10, p.300, în https://dspace.bcucluj.ro
[7] Tudor, Sandu, Versuri, în revista Gândirea, Anul IV, Nr. 12-13, p. 378, în https://dspace.bcucluj.ro
[8] Ibidem, p. 379.

îți urcăm suflarea toată,/ din țărână pân-la-stele, de la schivnic pân-la gloată, de trei ori suprem suna-vom pentru Tine prea sfânt imn. Aliluia, Aliluia, Aliluia, Amin."[9]

Într-un stil inedit, el face „o recapitulare versificată a începuturilor omenirii, de la Adam, cum se obișnuia odinioară, în vremea veche, a se face anumite predoslovii sau dedicații în versuri"[10] , apoi merge pe o linie a scrierii icoaselor și condacelor metaforizată, asemănătoare cu cele realizate poetic de mitropolitul Antim Ivireanu, dar folosind heretisiri specifice structurii acatistului și încheind cu „Bucură-te Dimitrie-cel-nou, Cuvioase.".

O călătorie la Muntele Athos din 1928 îi va schimba viața și îl va duce spre lumea monahală. Marea întâlnire cu Dumnezeu este unică, plină de mister pe care fiecare o trăiește la un moment dat și nu poate fi redată în cuvinte.

Dar schimbarea sa dintr-o personalitate vulcanică, animată de senzațional, într-o persoană aplecată spre trăirea în Hristos, interiorizată și dedicată rugăciunii neîncetate, se vede la întoarcere, când se orientează spre monahism. Alegerea Sfântului Simeon Noul Teolog ca patron spiritual nu este întâmplătoare. Acesta este unul din cei trei pe care Biserica îi denumește teologi, alături de Sfântul Apostol și Evanghelist Ioan, Sfântul Grigorie de Nazians, fiind cei care ne-au dăruit învățătura despre Dumnezeu și cunoașterea Lui.

În studiul nostru actual ne vom opri asupra unuia din volumele realizate după retragerea la Mănăstirea Rarău în 1955, Hrisovul clipelor. Conținutul este diferit de poezia ce l-a consacrat sau de cea cuprinsă în acatiste, pare o poezie de extaz mistic, plină de propriile constatări interioare. Este poezia „extatică, luminoasă și abundă în viziuni asemănătoare unor iluminări."[11], ce conduce călăuzitor spre esența lucrurilor. Modul său caracteristic de a strânge oamenii în jur și de a-i inița în tainele rugăciunii, așa cum a făcut-o în cadrul mișcării Rugului Aprins, o face acum de la distanța timpului prin poezie. Poezia devine flacăra de ghidaj în negura timpului, îndeplinește misiunea depășind mijloacele convenționale.

De altfel, parcursul volumului are o istorie interesantă, el ajunge din beciurile securității la Șerban Mironescu, fiul lui Alexandru Mironescu, prietenul de suflet al lui Daniil Sandu Tudor, care printr-un efort conjugat cu cel al Arhiepiscopiei Clujului, vede lumina tiparului „întru gloria postumă a lui Sandu Tudor și a poeziei românești."[12]

În deschiderea volumului îngrijit de Protos. Dr. Benedict Vesa la Cluj-Napoca în 2016, descoperim minunatele impresii versificate ale lui Vasile Voiculescu, datate 15 martie 1958: „Te-ai retras din veac și lume, în taina sihăstriei,/ Râvnind să fii un simplu ieroschimonah.../ Dar harul te urmează și, peste plai valah/ Te unge însuși Duhul, Vlădică-al poeziei".[13] Important este efectul creat în conștiința altui coleg de breaslă, un alt mare poet religios și denumirea de „Vlădică al poeziei" prin care i se recunoaște meritul în poezia religioasă românească.

Inspirat de cultura națională și ortodoxie, cartea oferă o imagine amplă a stilului adoptat de Daniil Sandu Tudor în ultimii ani ai vieții, spre a-și mărturisi propria viziune asupra sentimentului religios. Apoi nu e doar o confesiune lirică, ci și un mod de a apropia pe alții de Hristos. Poetul religios aduce cu vechii profeți ai Vechiului Testament care mențineau ideea

---

[9] Tudor, Sandu, Acatistul Sfântului Dimitrie-Cel-Nou Basarabov, în revista Gândirea, Nr. 10, Octombrie, 1927, p. 235, în https://dspace.bcucluj.ro

[10] Picioruș, Geanina, Acatistele și alte poeme ale fericitului ieroschimonah Daniil Tudor (2), în https://www.teologiepentruazi

[11] Mironescu, Șerban, Postfață, în volumul Hrisovul clipelor de Ieroschimonahul Daniil de la Schitul Rarău, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016, p. 125.

[12] Ibidem, p. 126.

[13] Voiculescu, Vasile, în volumul Hrisovul clipelor de Ieroschimonahul Daniil Sandu Tudor de la Schitul Rarău, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016, p. 5.

dumnezeirii sau cu Sfinții Părinți, el devine glasul celui ce strigă în pustia urbană, mânat de dorința de a aduce lumina în sufletele întunecate de griji. El consideră că pentru a accede șa Dumnezeu, omul are nevoie de „lucrarea virtuților și rugăciune”[14], ceea ce se vede plenar în toată creația sa. „Acum El își trimite Cuvântul prin poeți; și unul dintre aceștia și cel mai înzestrat de a poetiza și de a face accesibil tuturor Duhul Credinței a fost părintele Daniil-Sandu Tudor.”[15] (p. 124) Poetul devine responsabil în menținerea focului interior al credinței.

La sfârșitul volumului vom descoperi și Note explicative ale autorului – Argument la Hrisovul clipelor, demonstrație a stilului intelectual de abordare a unei lucrări având, temă, argument, cuprins și concluzii. Deci „în sine, argumentul este cu totul de prisos și cu totul necesar.” Poetul explică înălțător că orice lucrare pleacă de la un argument, o „rădăcină”, în jurul căreia se ridică „coroana”[16]. Argumentul susține tema, „Ea a fost aflată din nevoia rostirii muzicale și nu se poate numi cu un titlu: Hrisov sau timpul interior al unei zile.” Sensul vieții nu este decât de a trăi simplu, banal într-o aventură, ci sensul vieții este mult mai profund, de-al cunoaște pe Dumnezeu, de descoperire a adevărului. „Cântecul este conștiința plenară a acestui adevăr, întru cât îți dai seama bogat de el. Cântecul se naște din cântarea luminoasă față de adevărul vieții, aurul care curge în nisipul clipelor.”[17]

Poemul Hrisovul clipelor confirmă conținutul de Parabolă în ton de baladă și printr-un joc al cuvintelor ni se explică metaforic: „Cu vârf muiat în tristețea/ și frumusețea/ ăstui scrum auriu și de nimic/am încondeiat de istov/ măreț de mic/ sulul voievodal al ăstui hrisov.”[18](p. 9) Hrisovul are înțelesul lingvistic de „Act domnesc emanat de un suveran, prevăzut cu pecetea acestuia și servind ca titlu de proprietate pentru un privilegiu.” (DEX), chiar poetic ni se atrage atenția că este hrisov și nu hronic, adică „lucrare cu caracter istoric, obișnuită mai ales în Evul Mediu, care cuprinde o înregistrare cronologică a evenimentelor sociale, politice și familiale; letopiseț, hronic.”[19] (DEX)

Autorul vine cu exprimarea unui fond de idei afective generate de fiecare oră a unei zile, „Iată douăzeci și patru de icoane și pricini de cântec la ceasurile inimii și ale minții, ele fac acest hrisov. Măsurarea ritmică a unei zile, dar fără simetria ucigătoare a unei cronologii din afară, de cronometru, ci numai aceea a mlădierii melodioase a unui timp trăit, timp lăuntric.”[20] (p. 117) știut fiind că adesea omul își petrece timpul în mod inutil, uitând de scopul esențial al vieții de raportare la divinitate. „Lunecarea prin noapte și trecerea sub soare” au impregnarea de iz folcloric. Chiar prologul avertizează că avem de-a face cu o parabolă, povestire alegorică cu un cuprins religios sau moral (DEX), dar integrată într-o formă accesibilă de baladă, mai ales că balada este una din cele mai reprezentative specii ale literaturii populare.

Tipic speciei este de folosirea alegoriei pentru substituirea unei imagini cu alta în exprimarea unor noțiuni abstracte prin intermediul concretului, „utilizată pentru viziunea sintetică pe care o oferă,(...), foarte adesea, alegoria și analogia se întâlnesc rezultând, în text, un procedeu hermeneutic familiar autorilor din epoca patristică: tipologia.”[21](Jinga, p.80)

Poemul face trecerea de la „desfășurarea de vis treaz, la o veghe deschisă, urmată răsturnat de tot dinamismul oniric al trăirii la amănunt, zilnice, adică totalul scurtelor, concretelor

---

[14] Jinga, Constantin, Biblia și sacrul în literatură, Ed. Universității de Vest Timișoare, 2001, p. 72.
[15] Mironescu, Șerban, op.cit., p. 124.
[16] Tudor, Daniil, Sandu, Note explicative ale autorului, în vol. Hrisovul clipelor, p. 116.
[17] Ibidem, p. 116.
[18] Tudor, Daniil, Sandu, Hrisovul clipelor (Parabolă în ton de baladă), în volumul Hrisovul clipelor, p. 9.
[19] Dicționarul Explicativ al limbii române, în https://dexonline.ro
[20] Tudor, Daniil, Sandu, op. cit., p. 117
[21] Jinga, Constantin, op. cit., p. 80.

și crudelor, luminoaselor clipe ale vieții.” [22](p. 117), geneza începe cu întunericul ce cuprindea totul, haosul dinaintea apariției luminii, tot așa punctul de început firesc al unei zile este noaptea, dar ciclic, pentru a se termina tot noapte, ca simbol al morții, al marelui final de care toți avem parte. Marea cugetarea a vieții trebuie să fie legată de moarte „realist vorbind: sfârșitul este extazul depășirii totale, moartea.”

Invitația spre „proaspăta și deschisa cale prin auz, ce o avem de față, prilej de destăinuire, pentru o muzică lăuntrică de „înalt cobuz”. Menționarea acestui instrument muzical vechi, asemănător cu lăuta (DEX), nu este folosit întâmplător, ci pentru a ajuta la intrarea în spațiul meditativ. Textul poetic deține o muzicalitate interioară, iar cobuzul este ales pentru a depăși „monotonia de ison a cobzei, la nobilul și prea dulcele ei străbun cobuzul, ce trebuie redescoperit și repus în valoare, în condițiile lui melodice desăvârșite.”[23](p.118)

Creionarea drumului interior al sufletului în căutarea lui Dumnezeu pornește de la un „gând de rugăciune” înspre o „viață de sfințenie” cu „bucurii curate”, care se deschide, trece și capătă sens în „Marea poveste” de după moarte. „Poezia devine „gura de lumină”, care anihilează tenebrele interioare și exterioare, lămurind sensurile ascunse: „înțelesul ce s-ascunde/ în nimicuri, între cute”, și care purifică omul interior – „spală-ți inima-n lumină”. [24](Vesa, Benedict, Ieroschimonahul Daniil de la Rarău și cunoașterea prin poezie, în volumul Hrisovul clipelor de Ieroschimonahul Daniil de la Schitul Rarău, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016, p. 134)

Multe din creațiile volumului merg pe aceeași linie de îmbinare măiastră a expresiei poetice moderne cu elemente folcloristice ca în Pruncie – lacrima neștiută, Întâia cântare, Copilăria – lacrima duioșiei: lacrima de îmbărbătare trează, A doua cântare/ Flacăra, lacrima ușoară, Cântarea a treia. Formatul intelectual îmbinat cu exprimarea emoțiilor religioase se vede în Dialectica păcii, cele patru părți distinctive, specifice unei dezbateri filosofice: teza, antiteza, sinteza și Dramă oglindesc spiritul său convergent: „Începi cu ura să sfârșești/ arcul iubirii să-l dorești/ Lupta cea dreaptă te îmbună/ cu-a biruințelor cunună.”.

Din liniștea covârșitoare a Munților Rarău, „15. V Primăvara Rarăului” el constată: „Și-am prins în pumnii mei fierbinți/ din răsturnatul brazdei, bulgăr reavăn./ Și am sorbit din acra lui mireasmă/ zdravăn.//Și parcă înrăit de bucurie-n dinți/ din neagra carne a humii au rupt/ și îmbunat și biruit am sărutat/ în bulgăr rana ce o am făcut.” (Dragoste)

Stihuri noi – Punct de exercițiu spiritual ne aduce strădania de a se integra în eternitatea divinității prin cuvânt, folosind ca un refren „din bob de slovă-n bob de slovă”. Calea spre adevăr, spre cunoaștere trece prin îndelungate cugetări, negații și confirmări: „Ca pântecul Sfintei Fecioare/ gândirea mea să Te-mpresoare/ din bob de slovă-n slovă.” Dorința de confirmare spirituală o poartă asemenea lui Toma: „Și pipăitul să-mi urzească/ stihia Ta dumnezeiască/ din bob de slovă-n bob de slovă.”, ca în final îndoială să și-o asume: „Să plâng și eu că Te-am furat/ ca un tâlhar adevărat/ din bob de slovă-n bob de slovă.”

În stilul doxologic, poetul preamărește arta scrisului pusă în slujba cântării frumuseții: „Lăudată să fie migala strălucită/ Lăudată să fie sita curată/ Lăudată să fie bucuria adevărată/ Lăudat să fie gândul bine rostit/ Lăudat să fie meșteșugul dovedit/ Lăudată fie muzica frumuseții/ Lăudate fie măiestriile vieții.” (Marea măiestrie)

---

[22] Tudor, Daniil, Sandu, Note explicative ale autorului, în volumul Hrisovul clipelor, op. cit., p. 117.
[23] Ibidem, p. 118.
[24] Vesa, Benedict, Ieroschimonahul Daniil de la Rarău și cunoașterea prin poezie, în volumul Hrisovul clipelor de Ieroschimonahul Daniil de la Schitul Rarău, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016, p. 134.

Preamărirea creației, a tuturor lucrurilor de care se bucură omul, o face simplu în Litanie. Binecuvântarea pământului, a seminței, a grâului și a lucrurilor simple pe care nimeni nu realizează că le posedăm, intră în normalitatea și firescul vieții, pe toate credem că le merităm ostentativ. De aici, trece la Litanie sufletului întâlnit cu sine, un alt nivel complex de reflecție, mai ales de introspecție, ce începe cu formula heretisirii specifică acatistului „Bucură-te", o formulă de recunoștință unică față de propriul suflet: „Bucură-te al meu suflet că iată ne-am întâlnit."

Cu siguranță nu ne gândim la dihotomia trup – suflet prea des, ne naștem și evoluăm împreună, dar poetul știe să actualizeze stările „Bucură-te că între noi cerul e cuprins", subtil ne amintește de creația omului după chipul lui Dumnezeu, trup și suflet, „cuprindem în noi atâta mister" și explică artistic ca într-o predică despre crearea omului: „Trupul tău prilej de plăcută înclinare/ e tinerescul și cuviinciosul veșmânt/ azvârlit, peste suflet, acoperământ/ ca să-ți ascundă a dragostei revărsare." Reiterează suflul de menținere a bucuriei cunoașterii și regăsirii interioare în raportarea la Dumnezeu: „Ca o dulceață minunată de psalm/ dragostea lui Dumnezeu ne împresoară./ Ca o cântare îmbălsămată de peste tot/ bucuria Vieții ne înfășoară" La final, este menționat „Acest „ihtis" proaspăt l-am trimis în această dimineață Avei Benedict la Neamțu. 30.V.953." cu semnătura „Daniil din Singurătate".

IHTIS este un acrostih alcătuit din inițialele lui Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu din limba greacă, în același timp are semnificația de pește care devine simbolul creștinilor din primele veacuri, un semn de recunoaștere în vremurile de prigoană, reluat din textele evanghelice ca „simbol al bunătăților cerești" (Matei 7, 9-11)[25] și menținut ca însemnătate peste timp. Ca o prelungire a învățăturii și mărturiilor sale spirituale intervine cu niște explicații personale asupra lui Hristos, Tălmăciri, considerații uimitoare ce îndeamnă la preluarea lor „în inima noastră Crucea de nu se va stăpâni". Totodată sunt avertismente de un real folos venite de la un sacerdot: „Sângele din potirul Domnului de vei bea/ și nerodnic încă vei rămânea/ mai blestemat vei fi decât sterpul smochin/ și vei arde cu cele ce nu se cuvin."

Învățăturile sale sunt firești, aplicabile, un ecou al convorbirilor de la București, prin care mergeau spre practicarea rugăciunii lui Iisus: „Să taci, să te asculți, să-ți tăinuiești/ simțirile și gândul ce-l nutrești." (Silentium) sau „Nu poți pricepe pre Tatăl, Dumnezeu-Neînceputul/ fără ca să cunoști pre Fiul, care e Unul-Născut./ Precum nu poți pricepe pe Fiul, Dumnezeu Cuvântul/ fără de pogorârea Dumnezeului Duhul cel Sfânt" (Minunat cuvânt tâlcuit în stih al lui Grigore cel al Nisii).

Un poet de grandoarea sa nu putea ocoli psalmul, minunatul model de lirism dăruit de regele David. Se cunoaște că psalmul poate avea caracter laudativ, intim, combativ, pocăit. Esența duhului psalmilor se vede și în Psalmul VII asemănător cu cel biblic: „O, Doamne Dumnezeul meu/ la tine caut scăparea./ De acela ce mă prigonește/ mă mântuiește/ mă desface/ să nu-și sfâșie sufletul precum un buar/ face (așa cum leul)/ El te-ncleștează și nimeni nu-i s-aducă/ dezlegare/ O, Doamne Dumnezeul meu/ de am nelegiuit/ mâinile mele-n nedreptate de stăruie cumva/ de-am răsplătit cu rău celui ce răul îmi voia/ și de-am prădat pe cel ce-n dorn/ asupră-mi s-a pornit/ atunci vrăşmaşul să m-alerge/ și să mă încolțească/ și viața la pământ să-mi dea/ sub talpă să mă zdrobească,/ și cinstea mea în pulbere să mi-o năpăstuiască." Versurile parcă prevestesc destinul său tragic, deoarece va fi arestat în 1958, în casa prietenului său Alexandru Mironescu și condamnat la douăzeci și cinci de ani de temniță grea.

[25] Cluci, Silviu, Peștele – simbol al creștinilor din primele veacuri, în https://doxologia.ro

A murit în urma bătăilor și a tratamentului inuman în închisoarea de la Aiud, în 1962, fără să se abată nicio clipă din a-L mărturisi pe Hristos. El rămâne în memoria poporului nostru ca un învingător, deasupra încătușării sistemului comunist.

Poetul mistic are privilegiul de a pătrunde taine neștiute, de a vedea lumea plină de înalte semnificații, ceea ce multora ne scapă. Daniil Sandu Tudor împlinește spusele psalmistului „Cânta-voi Domnului în viața mea, cânta-voi Dumnezeului meu cât voi fi" (Ps.103, 34) Darul poeziei completează personalitatea puternică a unui om, exemplu de viețuire și martir în Hristos. Peste timp, el oferă cuvântul hrănitor al sufletului și cutremură făptura aflată în căutare.

BIBLIOGRAPHY

1. Anania, Valeriu, Din spumele mării, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
2. Biblia sau Sfânta Scriptură, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988.
3. Jinga, Constantin, Biblia și Sacrul în Literatură, Ed. Universității de Vest, Timișoara, 2001.
4. Mironescu, Șerban, Postfață la Hrisovul clipelor, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016.
5. Piru, Al., Istoria literaturii române de la început până azi, Ed. Univers, București, 1981.
6. Sfinții închisorilor, Ed. Mănăstirii Petru Vodă, 2019.
7. Tudor, Daniil, Sandu, Hrisovul clipelor, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016.
8. Vesa, Benedict, Ieroschimonahul Daniil de la Rarău și cunoașterea prin poezie, în volumul Hrisovul clipelor, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2016.

Surse informatice:

1. Revista Gândirea (1921-1944), https://dspace.bcucluj.ro
2. Cluci, Silviu, Peștele – simbol al creștinilor din primele veacuri, https://doxologia.ro
3. Dicționarul explicativ al limbii române, https://dexonline.ro
4. Picioruș, Geanina, Acatistele și alte poeme ale Fericitului Ieroschimonah Daniil Tudor, https://teologiepentruazi.ro .

REVOLT IN PANAIT ISTRATI'S WORK

Lucia-Maria Chitul (Mocanu)
PhD Student, ,,Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Panait Istrati's work, a special place is occupied by the revolted character, who is motivated by the need for freedom and justice. The notion of revolt was succinctly theorized by the writer Albert Camus in the essay "The Revolted Man", where the author explains that any act of revolt involves the idea of consciousness. The revolted man is the enemy of compromise, of mediocrity; through his actions, he inevitably approaches the limit and from there he plunges into "All or Nothing". Thus, "consciousness comes to light with the revolt" (A.Camus, op.cit., p. 301). The rebel acts in the name of freedom, a human value that leads him to overcome his solitude, his individuality. In Istrati's work, the revolt has a dual nature: two types of rioters appear, one lunar, negative, passive and the other one solar, positive, active. For the former, rebellion is a purpose in itself, and his actions have negative ends: for example, the rebellious outlaws in the stories "Outlaws" and "The Lady from Snagov" commit gratuitous murders, in the name of selfish justice. On the contrary, the solar rebel acts from an impulse of consciousness, dictated by the execution of justice, in the name of the community he represents. The solar hero is a person thirsty for freedom, and his acts of rebellion always have a high goal, such as: the abolition of slavery, the emancipation of the peasants, the union of Romanians from the Principalities, etc. In the works cited above, the only example of an outlaw, who makes rebellion a means of achieving a noble goal, is a female outlaw, Florea Codrilor, who became a captain of outlaws. Here, the being emerges from solitude to embrace human solidarity.

Keywords: rebellion, freedom, dignity, consciousness, justice, limit

În eseul său ,,Omul revoltat", Albert Camus pune față în față două lumi care, în viziunea lui, se exclud reciproc: *lumea sacrului*, marcată de armonie, perfecțiune, grație și *lumea societății moderne* a Europei Occidentale, a cărei realitate istorică e prinsă în mreaja interogațiilor și a revoltei: ,,Omul revoltat e omul situat înainte și după sacru, perseverent în a revedica o ordine umană". Astfel, în societatea desacralizată, *revolta* devine ,,una dintre dimensiunile esențiale ale omului". Camus crede că ,,pentru un spirit uman nu pot exista decât două universuri posibile, acela al sacrului (... al grației) și acela al revoltei. Dispariția unuia ar echivala cu apariția celuilat".

Omul revoltat refuză să mai accepte compromisul, a îndurat prea mult nedreptatea și atinge o limită de unde se aruncă în *Totul sau Nimic*, iar ,,conștiința iese la lumină odată cu revolta". Așadar, orice act de *revoltă* angrenează cu sine ideea de *conștiință*. Cu cât omul devine mai conștient de sine, cu atât mai mult crește în el setea de *libertate* : ,,Aparent negativă, pentru că nu creează nimic, revolta e profund pozitivă, fiindcă relevă ceea ce merită întotdeauna apărat în om" (p. 306). Revoltatul acționează în numele libertății, valoare umană atât de scumpă lui, care-l determină să-și sacrifice propria individualitate și să iasă din solitudine. El își sacrifică totodată mediocritatea, căci ,,Ce este un om revoltat? Un om care spune *nu* ", un om care spune un *nu* ferm destinului implacabil (*Moira*) și calcă în picioare oarba devenire.

Panait Istrati este omul care a spus *nu* în fața fatalității și a nedreptății, numărându-se printre puținii revoltați ai veacului său, care au avut curajul să denunțe, fără perdea, ororile regimului comunist sovietic, ce atenta la demnitatea ființei umane. Mergând până la sacrificiul de sine, scriitorul își strigă amarnica-i suferință și devine, dintr-un *învins*, un temerar partizan al victoriei adevărului în defavoarea minciunii, a spiritului în fața vremelniciei. Dezvăluirile șocante din ,,Spovedanie pentru învinși" probează adevărul cuvintelor lui Camus: ,,Acea parte a lui pe care voia s-o facă respectată se instalează deasupra rostului lucrurilor; el îi proclamă întâietatea asupra oricui, chiar asupra vieții. Ea devine bunul suprem. Instalat până acum în compromis, sclavul se aruncă dintr-un salt (…) în *Totul sau Nimic* ".

Istrati sacrifică *Totul* în numele Adevărului, pe care atât de mult l-a iubit. Iată ce notează Eleni Samios în ,,Adevărata tragedie a lui Panait Istrati": ,,Nu era pentru prima dată când un om, dornic să facă bine, ajungea, dintr-un exces de sinceritate, la opusul dorinței sale, la cea mai abjectă nedreptate. (...) dragul nostru Panait, genialul nostru Don Quijote urma să sufere îngrozitor și (...) nici măcar trupul lui secătuit, nici măcar inima lui mare, surprinsă, nu puteau sta în picioare într-o bătălie inegală" (cap. XIII, p.199).

În urma călătoriei în Rusia sovietică, întreprinsă de Istrati timp de șaisprezece luni, împreună cu bunul său prieten Nikos Kazantzakis și însoțiți de iubitele lor, Bilili (Marie-Louise Baud-Bovy din Geneva) și Eleni Samios (viitoarea soție a lui Nikos Kazantzakis), au fost scrise 3 cărți: ,,Spovedanie pentru învinși" (publicată de Istrati la Editura *Rieder*, la 15 oct.1929 în colecția *Mărturii*), ,,Toda Raba" (scrisă de Kazantzakis în 1931) și ,,Adevărata tragedie a lui Panait Istrati" (publicată de Eleni Samios în 1938, în limba spaniolă, la Santiago de Chile, Ed. *Ercilla*).

,,Spovedanie pentru învinși" este, după Alexandru Talex, ,,Cartea de vizită" a scriitorului brăilean, ,,combatant pentru libertate și dreptate socială". ,,Cu sacrificiu de sine, el a dezvăluit – printre primii - opiniei publice mondiale, cangrena care rodea dictatura comunistă, pusă în slujba unei caste – nomenclatura – ce trăia în opulență, în timp ce poporul era asuprit, înfometat și exploatat", notează Al. Talex în *Cuvânt înainte* la cartea lui Istrati (pag. 6). Apariția acestei cărți a provocat un atac virulent la adresa autorului ei, inițiat de Henri Barbusse în presa de orientare comunistă din Franța.

Cartea scrisă de Eleni Samios, ,,Adevărata tragedie a lui Panait Istrati", vorbește despre o dublă înfrângere: despărțirea lui Istrati de bolșevism, dar și de unul din marii prieteni, N. Kazantzakis. Având o incontestabilă valoare documentară, lucrarea are drept scop autenticitatea, prezentând totul ,,așa cum s-a întâmplat", iar autoarea ajunge la concluzia că ,,tragedia" eroului ei consta în caracterul său impulsiv și, mai ales, în faptul că a fost părăsit de prieteni, atunci când avea cea mai mare nevoie de susținerea lor. Este și cazul scriitorului francez Romain Rolland care, după ce-i citește manuscrisul *Spovedaniei*, îl sfătuiește înfricoșat pe Istrati să nu facă publice grozăviile sistemului comunist descoperite de autor în Rusia sovietică, pe motiv că nu se pricepe deloc la politică și că ar trebui, mai bine, să se axeze pe opera literară pentru care are un real talent: ,,Nimic din tot ce s-a scris de zece ani încoace împotriva Rusiei, din partea dușmanilor ei înrăiți, nu i-a făcut atâta rău cât îi vor face aceste pagini, (...). Doresc ca pe viitor să nu te mai ocupi *niciodată* de politică; nu ești deloc făcut pentru ea" (Scrisoarea lui Romain Rolland către Panait Istrati, 24 august, 1929). Panait este profund dezamăgit de remarca mentorului său literar: ,,Nu-ți voi ascunde deloc mirarea mea de-a te vedea devenit un sovietic atât de oficial" (Scrisoare datată 28 octombrie 1929, Strasbourg).

În *Introducerea* la cartea lui Eleni Samios, Zamfir Bălan este de părere că aici accentul e pus pe ,,două puncte fierbinți: unul, încercările insistente ale lui Istrati de a obține răspunsuri la

întrebări privind lucrurile care *scârțâie* în U.R.S.S.”, iar al doilea „dialogul *oamenilor culți,* disputa dintre Christian Rakovski și Nikos Kazantzakis, pe tema determinismului” (p.22), discuție care-l fascinează pe autor.

„Spovedanie pentru învinși” este cartea care a zdruncinat întregul sistem propagandistic sovietic în Europa Occidentală și este prima din trilogia numită „Spre altă flacără” (*Vers l' autre flamme*), alături de „Soviete” (*Soviets*), scrisă de Victor Serge și „Rusia fără mască” (*La Rusie nue*) de Boris Suvarin. *Spovedania* „a făcut proba verticalității scriitorului român în fața oricăror compromisuri impuse de adeziuni, simpatii, apartenențe politice sau consensuri ideologice” (Zamfir Bălan – Introducere, p.12), idee susținută de Istrati și prin confesiunea „Omul care nu aderă la nimic”, apărută ca răspuns la insinuarea că ar fi aderat la fascism.

Opera lui Panait Istrati „a fost scrisă de un *om revoltat,* un spirit profund moral, suferind singur, părăsit de toți”, remarca Mircea Iorgulescu în articolul „Panait Istrati, un *om revoltat*” (1984). Prezența haiducilor în scrierile lui ocupă un loc important, pentru că răspunde nevoii de dreptate, adânc înrădăcinată în ființa autorului, a cărui adolescență a fost captivată de „lectura pătimașă a *Haiducilor* noștri”, care „departe de-a fi legendari, sunt tot ceea ce poporul nostru a putut să aibă mai adevărat, în dureroasa lui istorie. (...) la această școală a *Frumosului* unit cu nevoia de *dreptate,* s-a format spiritul meu”, mărturisește Istrati în „Cum am devenit scriitor” (p. 295). Această temă fascinantă este anticipată în volumul „Moș Anghel”, în finalul căruia este inclusă povestirea „Cosma”, care atestă rădăcinile îndepărtate ale autorului: „familia noastră numără un strămoș haiduc, Cosma, nume ce nu figurează în galeria haiducilor” (Idem).

Povestirea anunță cele două volume integrate în ciclul „Povestirile lui Adrian Zografi”: „Haiducii” și „Domnița din Snagov”. Într-o scrisoare adresată lui Romain Rolland (datată 8 ianuarie 1924), scriitorul explică motivul pentru care a așezat povestirea „Cosma” la sfârșitul volumului „Moș Anghel”: „*Cosma* îmi va sluji să răstorn atmosfera sumbră din *Moș Anghel* și să creez un echilibru, printr-o explozie de viață..”.

Caracterul realist al acestor scrieri scoate-n evidență partea umană a haiducului, supusă dualității, surprins în momente de slăbiciune, dar și de fericire victorioasă, de la deznădejdea cea mai cumplită la încrederea totală în forța vieții. Aura de legendă și spiritul patriotard, specifice romantismului, sunt înlăturate în favoarea unui realism crud, cu accente naturaliste. Deși, din punct de vedere structural, aceste opere se încadrează în specia *povestirii în povestire*, totuși accentul cade pe construcția personajelor și conflictul narativ foarte puternic. De aici, tonul nuvelistic.

În „Cosma”, povestitorul principal îl introduce în scenă pe cel secundar, pe Irimia, care-i povestește lui Adrian, la cererea muribundului Anghel, viața haiducului trăită sub robia înșelătoare a simțurilor: „Plăcerile-i zadarnice și scrâșnirile-i de dinți. (...) Prăpădul care pândește pe cel ce se lasă târât de furia simțurilor” (II. *Moartea lui Moș Anghel*, p. 58). În „Haiducii”, Irimia este povestitorul principal, care îi va da cuvântul fiecărui haiduc, pentru a-și spune povestea, începând cu însăși căpetenia acestora.

În opera lui Istrati, **revolta** are o natură dual, autorul aduce în prim plan personajul **revoltat**, tipologie umană care se conturează cel mai bine în relația sa cu **destinul**. Din acest punct de vedere, se poate vorbi de două tipuri de revoltați: unul *pasiv, resemnat*, care se lasă strivit sub greutatea unui destin nedrept și își strigă *surd* durerea, sfârșind prin a se revolta împotriva Vieții și a Creatorului ei; altul *activ, solar,* care-și înfruntă vijelios soarta, aruncându-se cu pieptul larg înainte, într-o perpetuă devenire.

Volumul „Moș Anghel” creionează foarte sugestiv aceste două tipologii, aflate într-o eternă contradicție. Opera este împărțită în 3 capitole: I. *Moș Anghel,* II. *Moartea lui Moș Anghel*

și III. *Cosma* și restaurează echilibrul psiho-emoțional, după cum o mărturisește autorul. *Atmosfera sumbră* a destinului implacabil, a cărui victimă este unchiul lui Adrian, Anghel, fratele mamei Joița, este luminată de *explozia de viață* a haiducului Cosma.

Din prima categorie de revoltați se desprinde Anghel, omul bun și drept care a îndrăznit să ceară prea mult de la soartă: s-a căsătorit cu cea mai frumoasă, dar săracă, fată din sat, a avut o afacere profitabilă în urma căreia a făcut avere și a construit o gospodărie invidiată de toți țăranii, chiar și de moșieri. Dar atunci când omul are noroc, vine vremea când viața îl pune și la încercare, pentru a-i proba meritele. Astfel, ,,o crâncenă soartă se abătuse peste capul lui și făcuse dintr-un om voios și bun creștin un învrăjbit și un păgân" (,,Moș Anghel" – cap. I. p. 9). Dacă afacerea îi mergea bine, nu la fel stăteau lucrurile în căsnicia sa, căci soția lui ,,era o femeie trândavă, chiondorâșă, greoaie în tot ce făcea, murdară până la dezgust și cu totul nevrednică a conduce o astfel de gospodărie" (Idem, p.10). Și cum un necaz nu vine niciodată singur, nenorocirile se țin lanț în viața lui Anghel, ajungând să-și piardă, pe rând, gospodăria, soția ,,înjunghiată de o aprigă răceală", chiar și pe cei trei copii, un băiat și două fetițe, care părăsesc și ei lumea pământească: fetele mor înecate, iar băiatul în armată. Când află că și băiatul, ultima lui speranță, l-a părăsit, ,,un răcnet de tigru îi ieși din piept; se înălță în scări și se rostogoli la pământ ca un stâlp ce se prăbușește. Astfel, moș Anghel își bău paharul până la drojdie" (p. 17). *Prăbușit* sub greutatea fatalității, Anghel se cufundă în țărână din ce în ce mai mult, înecându-și suferința în alcool, care-l ucide puțin câte puțin, cu fiecare zi care trece, dezumanizându-l. Procesul de descompunere va acționa atât la nivel trupesc, dar mai ales sufletesc, căci în final sufletul îi va fi răpus de recea nepăsare și de necredință, iar corpul lăsat pradă viermilor. În declinul său, Anghel întoarce spatele vieții, pe care o resimte ca fiind o simplă întâmplare: ,,Nimic nu e adevărat în povestea asta. (...) trăim, suferim și murim prostește, fără să știm nici de ce, nici cum. Mai știu că marea noastră greșeală e că alergăm prea tare după fericire, pe când viața rămâne nepăsătoare dorințelor noastre; dacă suntem fericiți, e din întâmplare; iar dacă suntem nenorociți, e tot din întâmplare. În marea asta plină de stânci, care e viața, barca noastră e dusă în voia vânturilor și, oricât am fi de iscusiți, nu putem ocoli mare lucru. (...) ești sortit fericirii, ca și nefericirii, înainte de-a ieși din pântecul mamei tale. Fericit e cel ce simte cât mai puțin, ori deloc. (...) Și nenorocit e cel ce simte și vrea; el n-are niciodată îndeajuns" (p. 28).

Concluzia la care ajunge, în final, Anghel e conștientizarea efemerității vieții omenești, a iluziei existenței, că totul nu-i decât o loterie, de care nu se face nimeni vinovat. *Inima* este considerată o *dușmancă*, pentru că aduce cu ea prea multă simțire, făcând din om sclavul ei, în vreme ce *rațiunea* devine singura *lumină* care trebuie urmată. Iată cum îl sfătuiește unchiul pe nepotul său Adrian: ,, - Să-ți întorci fața de la tot ce lingușește... Să fărâmi dorințele deșarte... Să înăbuși glasul cărnii care putrezește... Și să te avânți, cu tot sufletul, în nemărginirea gândirii, singurul nostru sprijin în timp de primejdie. Iată tot ce am să-ți spun" (p. 40).

Eșecul lui moș Anghel în viață vine din lipsa de alegere, de asumare a liberului arbitru, semn al prezenței conștiinței. Dialogul dintre unchi și nepot de la sfârșitul capitolului al II-lea (,,Moartea lui Moș Anghel") îl învață pe Adrian ce este acela un om *înfrânt*, un *învins* : ,, - Ce numești tu înfrânt?... întrebă Anghel, iritat. / - Numesc înfrânt omul care-și impune o altă viață decât aceea care i-a fost hărăzită. / Anghel clătină din cap: - Ăsta e un om înfrânt? Atunci, cum numești tu pe omul ce nu-și impune o altă viață decât aceea care i-a fost hărăzită? (...) - Cum îl numești, nepoate?... Nu vrei s-o spui?... Nu se cheamă oare *moș Anghel* omul care n-a voit să-și impună o altă viață decât aceea cu care a fost menit?..." (pp. 56-57). *Conștient* abia acum, la sfârșit, de eroarea în care și-a trăit viața, muribundul se simte un adevărat *învins* și vrea cu tot dinadinsul ca nepotul să învețe din această imensă greșeală, pentru a nu se lăsa și el înfrânt de

fatalitate. Adrian, *alter ego*-ul autorului, va învăța foarte bine această lecție și de aici provin dorința de libertate și de dreptate, pe care autorul le împrumută eroului său.

După cum remarca și Mircea Iorgulescu, ,,singurul autentic revoltat din proza lui Panait Istrati este Adrian Zografi, *fiul de suflet al lui moș Anghel*. Omul viu mâncat de viermi descoperise *veșnicia* cu puțină vreme înainte de a muri: în *cuget*, având revelația conștiinței, gândindu-și liber existența. Adrian Zografi este însă liber de la început, prin vocație și destin" (*Postfață* la ,,Moș Anghel", p. 235).

Pentru a contrabalansa atmosfera sufocantă și grea ce se desprinde din aceste două capitole, Istrati aduce acum în scenă personajul aflat la polul opus celui înfrânt de soartă: **haiducul**. Cea de-a doua tipologie a *revoltatului* este reprezentată de acest *erou solar*, cu o vitalitate debordantă, care se avântă fără frică în tumultul vieții și nu se atașează de nimic, pentru că-i place libertatea mai mult decât propria-i viață, de aceea nici nu se teme de moarte. Spre deosebire de moș Anghel care se simte împovărat de *resentimente*, închizându-se în negativism, haiducul este un om de *acțiune*, deschis către tot ce-i oferă viața. Albert Camus remarca valoarea profund negativă a *resentimentului*, care este *pasiv*, aflat în opoziție cu *revolta*, care este esențialmente *activă.* Iată ce spune Camus în eseul său: ,,Putem preciza aspectul pozitiv al valorii incluse în orice revoltă și prin comparație cu o noțiune complet negativă, ca aceea de *resentiment*, așa cum l-a definit Scheler" (în *Omul resentimentului*), expresie a unei *neputințe prelungite*. ,,Scheler pune accentul pe aspectul pasiv al resentimentului", în vreme ce ,,la originea revoltei stă, dimpotrivă, un principiu de *activitate supraabundentă* și de *energie* ". Tot în viziunea lui Scheler, ,,invidia colorează intens resentimentul. Dar invidiezi ceea ce n-ai, în timp ce revoltatul apără ceea ce este", căci ,,resentimentul e întotdeauna resentiment contra sinelui. Dimpotrivă, revoltatul (...) luptă pentru integritatea unei părți a ființei sale" (Albert Camus – *Omul revoltat*, p. 304).

Prima întâlnire dintre Adrian și Irimia este șocantă pentru tânărul de numai 25 de ani: ,,un bătrân voinic, sumbru la față, bărbos și zdravăn de statură intra în odaie. Adrian se izbi de pieptul lui larg" (cap. II, p. 57). Muribundul Anghel îi cere, cu limbă de moarte, lui Irimia să-i povestească nepotului ,,năprasnica viață a lui Cosma... (...) prăpădul care pândește pe cel ce se lasă târât de furia simțurilor", iar acesta începe să tune cu glas de fulger: ,, - Cosma a fost omul cel mai pătimaș din vremea lui... Viața sa a fost o vijelie străbătută de trăsnete... Inima lui a cunoscut bucurii mari și chinuri supraomenești. Și Cosma a fost pedepsit cu moartea pentru nedreptățile, silniciile și greșelile lui".

Irimia este un fost haiduc, fiu al lui Cosma și al Florii Codrilor, căpitani de haiduci, având o bunătate fără margini. La cei șaptezeci de ani ai lui, ,,ochii săi negri și mari, limpezi ca ai unui copil, erau singura mărturie de dragoste în acest morman de sălbăticie: ei glăsuiau cel mai încrezător, cel mai sincer limbaj prietenesc" (cap. III., p. 59). Deși la început Adrian este înspăimântat de forța lui vitală, blândețea ochilor săi îl încredințează repede că are de-a face cu un om deosebit.

În funcție de alegerile făcute, mai mult sau mai puțin conștiente, **haiducii** se împart și ei în două categorii de **revoltați**. Pe de o parte, apare *haiducul lunar, negativ*, mânat de impulsuri *egoiste*, răzvrătindu-se pentru o cauză oarbă, care nu urmărește decât satisfacerea propriilor plăceri puse în slujba simțurilor; pentru el, revolta este un scop în sine și acțiunile sale au finalități negative, care-l îndreaptă către pierzanie. Cel mai concludent exemplu pentru a ilustra această tipologie este Cosma, căpitan de haiduci, pentru care satisfacerea hedonică a simțurilor este unica datorie în viață, coborându-l la un nivel subuman, animalic, instinctual. Pe de altă parte, poate fi identificat *haiducul solar, pozitiv*, condus de scopuri nobile și intenții *altruiste*,

care acționează dintr-un impuls al conștiinței, dictat de înfăptuirea dreptății, în numele comunității pe care o reprezintă. Eroul solar este un ins însetat de libertate, iar actele sale de revoltă au întotdeauna un țel înalt, cum ar fi: abolirea sclaviei, emanciparea țăranilor, unirea românilor din Principate etc. Acesta luptă pentru binele colectiv și, astfel, transcende individualul, ieșind din solitudine, pentru a îmbrățișa solidaritatea umană. „În revoltă, omul trece în ceilalți și, din acest punct de vedere, solidaritatea umană este metafizică", observa Camus în același eseu (p. 303). De această dată, exemplul cel mai potrivit este o femeie-haiduc, Floarea Codrilor, devenită căpitan de haiduci, după moartea lui Cosma.

În scrierea „Cosma", este descrisă viața plină de tumult a haiducilor, conduși de acesta. În prim plan, apar cei doi frați, Cosma și Ilie, ale căror caractere ni se dezvăluie ca fiind în opoziție: pentru primul, *libertatea* este cea mai de preț comoară: „Singur Cosma nu se lega de nimic alt decât de libertatea lui", în timp ce Ilie se remarcă prin *înțelepciune* și cumințenie: „Ilie, de asemenea, era stăpân pe inimă, dar o făcea din pricină că inima nu-l sâcâia prea mult; el iubea ca un om cuminte; era înțeleptul bandei, înțelept mai presus de însăși libertatea lui, această întâie comoară a contrabandistului" (cap. III, pp. 62-63). Ilie îi atrage atenția lui Cosma asupra nedreptăților pe care acesta le săvârșește mai ales în relația cu femeile iubite, pe care le părăsește repede, atunci când datoria de haiduc o cere, cadorisindu-le cu galbeni: „- Banul, Cosma, nu vindecă inimile rănite de dragoste, el le jignește...". Nu departe de acest tipar se situează și prima întâlnire dintre Cosma și Floricica, o tânără ciobăncuță cu ochii mari și negri, cântând la un fluieraș de soc, într-o pădure de pini. „Eu simții multă plăcere văzând-o, dar Cosma deveni sălbatic ca un taur", povestește Ilie. Haiducul pătimaș ia urma ciobăniței cu plete lungi și negre și o face iubita sa. El o dezmiardă cu vorbe drăgăstoase, până ce „ametită, iubita ceru: - Lasă, Cosmo, potera, părăsește pădurea și fii al meu, numai al meu!". Dar nimic nu-i displace mai mult haiducului decât să-și sacrifice libertatea de dragul unei vieți casnice, pentru că haiducul nu e bărbatul unei singure femei: „ - O, biata mea ciobăncuță! Tu ceri stejarului să crească sub pat! Tu ceri tunetului să bubuie într-o căldare! Tu ceri lui Cosma să fie numai al tău; tu ai avea prea mult, și eu nu îndeajuns!".

Din iubirea celor doi s-a născut Irimia, copil abandonat de Floricica în codru trei ani mai târziu și, ironia sorții, găsit întâmplător de tată, care-l ia în grija lui, fără să bănuiască adevărul despre originea acestuia: „ - Ăsta trebuie să fie un vlăstar de stejar care vrea să crească în codru; mi-l iau pe seamă!". Ca fiu al codrului, băiatul este crescut în spirit haiducesc, cunoscând bucuriile dăruite de această viață liberă: *vântul care biciuie obrajii, calul care zboară spre mântuire, flinta care seamănă moartea printre dușmani, vinul mărinimos, friptura mustoasă, luleaua prietenă și mâna omului răzvrătit*. La vârsta de 11 ani, Irimia află de la o bătrână vrăjitoare că este fiul lui Cosma; mânios, acesta îi povestește apoi cum l-a găsit și cum l-a crescut, ca fiu al codrilor. Dar, într-o ambuscadă, băiatul este luat prizonier de oamenii arhontelui Samurakis, ocârmuitor al ținutului Brăilei. Arhontele încearcă să-l convingă pe băiat să devină slujitorul său și, prin el, să ajungă la Cosma, pe care dorește să-l facă omul său de încredere. Însă puiul de haiduc se comportă cu demnitate și mult curaj, îndrăznind să-l sfideze pe arhonte. Acesta îl admiră sincer pe băiat pentru caracterul său dârz și-i oferă un trai ușor, dându-l la îngrijitul cailor. Tânărul învață acolo că „trândăvia îmbelșugată e mai dăunătoare minții decât robia". După câțiva ani petrecuți între zidurile înalte ce curmau tot ce înseamnă libertate și viață, pe când băiatul împlinește 15 ani, arhontele își aduce o amantă de o rară frumusețe, cu care intenționează să se căsătorească peste 15 zile. Aceasta este chiar Floricica, ciobăncuța părăsită de Cosma în pădurea de pini. Aceasta află de la arhonte povestea lui Irimia și, de cum îl vede, este

profund mișcată de prezența lui. Ea îl întreabă pe băiat dacă își cunoaște mama, iar acesta îi povestește cum a fost găsit de Cosma în pădure. Floricica îl convinge să le țină tovărășie în palat.

Într-o zi călduroasă de primăvară, Cosma și Ilie apar la curtea arhontelui, deghizați în călugări și, dând foc întregului domeniu, reușesc să-i salveze pe Irimia și Floricica. Cosma este din nou fascinat de prezența femeii și de această dată el îi cere statornicie și credință: ,,Jură-mi, Floricico, jură-mi credință!". Dar ea îi dă răspunsul bine meritat, izbucnind ,,într-un râs de aprigă biruință": ,,...tu ceri tunetului să bubuie într-o căldare? Tu ceri stejarului să crească sub pat? Tu ceri țarinei să se împotrivească plugului care o spintecă? Să respingă sămânța care o face să rodească? Ha!... Ha!... Ha!...". La aceste vorbe care-l fac să pălească, haiducul recunoaște în femeia aceasta pe ciobăncuța întâlnită cu 17 ani în urmă. Orgoliul său de haiduc nu poate accepta faptul că altcineva s-a bucurat de comoara asupra căreia doar el stăpânește, femeia. Nedreptatea acțiunilor lui își cere răscumpărarea, iar prețul plătit este chiar propria viață: ,, - Frate Ilie, am intrat în anul morții... De când mă știu pe lume, niciodată mânia nu mi-a tăiat pofta de mâncare...".

Floricica le va dezvălui, cu ochii în lacrimi, că ea este mama lui Irimia, destăinuire care-l tulbură profund pe Cosma și îi sfâșie inima băiatului: ,, - Sunt aceea care a dorit *toată fericirea*, care a voit să viseze cu ochii deschiși în soare și care și-a ars ochii! Tu, Cosma, fuseși soarele meu de-o clipă, într-o noapte de vis, tu m-ai învățat să văd limpede în viață". Din această experiență dureroasă, ea își va învăța lecția detașării: ,,Nu mai vreau *toată fericirea* pentru mine singură". În schimb, Cosma se adâncește tot mai mult în propriul egoism, urmând mereu calea nedreptății: ,,Dar tu, Cosmo, tu ai mers pe alt drum, tu nu cunoști mila. Nedreptatea te răzvrătește numai când te lovește pe tine și ca să-ți îndeplinești una din poftele tale, ai prăpădi pământul..". Cuvintele Florii Codrilor marchează opoziția dintre *haiducul egoist* și *învins* de patimi, care este Cosma, și *eroina înnobilată* de aspirații înalte și curate: *femeia-haiduc,* care-i cere lui Cosma să-i jure supunere. Acesta, plecându-și capul, își recunoaște propriul eșec: ,,Cosma nu mai e Cosma, odată ce se supune!". Astfel, Floricica manifestă atât voința lui Cosma, cât și înțelepciunea lui Ilie. Lepădându-se de mândrie, Cosma îi recunoaște valoarea: ,,...tu nu ești o muiere, ci un bărbat, un haiduc! Soarta te trimite ca să-mi iei locul și să faci mai bine de cum n-am făcut eu, în ziua când voi muri".

Odată cu ,,Povestirile lui Adrian Zograf": *Haiducii* (1925) și *Domnița din Snagov* (1926), începe o nouă etapă în viața haiducilor, o *nouă viață*, sub conducerea noului căpitan de haiduci, Floarea Codrilor. Jumătate din vechea ceată de haiduci s-a risipit, odată cu moartea lui Cosma. Noua ceată era alcătuită din 14 oameni, pregătiți să treacă împreună pe un alt nivel, net superior. În ,,Haiducii", Irimia este naratorul principal care le dă cuvântul, pe rând, celorlalți pentru a-și spune povestea, devenind fiecare narator secundar. Adăpostul lor de iarnă este *Peștera Urșilor*. Prima care-și va spune povestea este chiar Floarea Codrilor. Portretul acesteia este realizat chiar de la început: de o frumusețe remarcabilă, se îmbracă bărbătește, cu șalvari, e iute în mișcări, curajoasă și hotărâtă. De fapt, ea este întruchiparea ființei androginale: feminină și seducătoare, atunci când vrea aceasta, dar și fermă în acțiunile și alegerile ei, atunci când împrejurările o cer.

Încă din copilărie, ea învață de la prietenul ei, Groza, iubitor de libertate, ce înseamnă *viața de haiduc* : ,,haiduc este omul care nu suferă asuprirea, nici slugile; trăiește în pădure și omoară pe gospodarii cruzi, apărând pe cel sărac". Potera este ,,oastea care-i apără pe gospodari", având ca scop îngrădirea libertății haiducului. Groza visează să ajungă haiduc și chiar va deveni căpitan de haiduci peste munții Buzăului. Prin stilul lor nonconformist de viață, cei doi prieteni sunt denigrați de comunitatea sătească și priviți ca niște ciudățenii: ,,Această

duioasă frăție între doi copii care nu voiau să sărute mâna popii, unealta boierului, nici să-și scoată căciula când ar fi trecut cine știe ce slugoi de la *curte*, fu socotită drept o crimă", învinuindu-i că trăiesc împreună fără a avea vârsta cuvenită. „Cu toate acestea – continuă Floricica – deși prea bine împlinită pentru cei cincisprezece ani ai mei, nu eram decât o fetiță, iar Groza, de-o nevinovăție cu adevărat copilărească". Primul ei *iubit* este doar *vântul*, simbol al libertății haiducului: „Vântule! Vântule! / Putere prietenă a omului liber!".

Sfatul noii cete de haiduci este alcătuit din călugărul Spilca, noul vătaf Movilă, înțeleptul Ilie și Irimia. Fiecare își va spune povestea, ritualul narativ amintind de cel din „Hanu Ancuței" al lui Sadoveanu. Însă atmosfera nu este aceea idilică de la han, de voie bună și îndestulare, ci una profund realistă. Al. Piru observa, într-un articol din „Viața românească" (1957), „echilibrul povestirii, desfășurarea în cadență dramatică a epicului, exactitatea gesturilor lumii primitive, ceremonia prezentării eroilor", care sunt remarcabile la Panait Istrati.

Volumul „Domnița din Snagov" încheie epopeea *Haiducilor* și, în același timp, „Povestirile lui Adrian Zografi". Această carte a fost scrisă după înapoierea autorului din România și apare în librării în 1926. După cum o mărturisește autorul în *Prefață,* această operă a fost scrisă „cu puțină tragere de inimă", cu multă revoltă și amărăciune din cauza evenimentelor nefericită la care a fost martor în țară: „dezmățul partidelor care considerau țara ca pe o moșie și o exploatau fără milă; agresivitatea Siguranței care-l urmărea pas cu pas (...); atacurile lui Nicolae Iorga și Al. Cazaban care îi contestau orice valoare literară..." (Al. Talex – Addenda – *Note* la „Domnița din Snagov", p. 641).

Noul căpitan de haiduci, Floarea Corilor, are în plan reorientarea acțiunilor haiducești către țeluri noi și mult mai nobile decât cele din trecut: emanciparea țăranilor, trezirea acestora din animalitate: „Acum însă o femeie -...- îi îndemna la unire" (cap. I. *Cântec haiducesc*, p.100). Îndemnurile ei fac apologia altruismului, pentru eliminarea vechilor scopuri egoiste ale haiducilor, al căror „iureș răzbunător" și dușmăniile personale nu au fost cu nimic folositoare „pentru ridicarea fraților noștri învinși". În capitolul al treilea, *Tazlău*, Floricica definește sufletul haiducesc, iubitor de dreptate, milă și care respectă „dreptul altuia la fericire": „Iată în ceea ce haiducul se desparte de ceilalți oameni, de turma proștilor, devenindu-le dușman. / Haiducul nu e crunt. Nicidecum sângeros. Dacă uneori ucide, e din vina cruzimii dușmanilor, care-l silesc. / Haiducul este omul născut bun și numai bunătatea ne deosebește de animalitate: ea este unica distincție a vieții omenești (...) Haiducul nu uită, mai cu seamă, că e *un răzvrătit generos* : pentru dânsul, crima și jaful nu sunt un scop" (p. 129). Pentru femeia-haiduc, curajoasă și conștientă de puterea farmecelor ei, singurul scop al haiduciei este acela „de-a obține dreptatea omenească".

Critica literară a primit diferit apariția acestei scrieri. Mentorul său literar, Romain Rolland, este entuziast mai ales de *Introducere*, care „ea singură valorează cât întregul volum. (...) În ceea ce privește povestirea propriu-zisă, principala ei scădere se datorește, după mine, temperamentului dumitale: ai privit pe frumoasa haiducă, prea mult cu ochi de îndrăgostit (...) Ai idealizat-o prea mult. (...) Oricum, această carte nu este mai puțin importantă în ansamblul operei dumitale" (*Scrisoare* datată 18 iulie 1926).

Pe de altă parte, scriitorul Camil Baltazar aprecia această operă ca fiind „cea mai aleasă și mai cuceritoare dintre povestirile lui Adrian Zografi. (…) Panait Istrati a pus în evocarea asta, cu iz istoric, a aducerii lui Cuza la putere, un mare talent de pictor de epocă. Râvna haiducilor cu tot pitorescul și frumusețea vieții pe care o duc, ne este adusă plastic înaintea ochilor, cu un meșteșug de autentic romancier" (art. în „Adevărul", 1937).

Dacă „omul e singura creatură care refuză să fie ceea ce este" (Albert Camus, Idem, p. 295), atunci ipostaza de *haiduc* reliefează cel mai bine existența *omului care se revoltă* într-un

scop nobil, în numele dreptății, după cum susține și Floarea Codrilor în finalul pledoariei sale: „Pentru ca lumea să devină mai bună, orice om trebuie să fie un haiduc!”.

BIBLIOGRAPHY

1. Mircea Iorgulescu – „Celălalt Istrati”, Ed. Polirom, Iași, 2004
   - *Postfață* la „Moș Anghel”, Ed. Minerva, 1984
2. Panait Istrati - „Moș Anghel”, „Haiducii”, „Domnița din Snagov”, în *Opere*, vol. I, „Spovedanie pentru învinși”, „Cum am devenit scriitor”, „Omul care nu aderă la nimic”, *Scrisoare* către Romain Rolland datată 8 ianuarie 1924, *Scrisoare* datată 28 octombrie 1929, Strasbourg
3. Al. Talex – *Prefață*, Addenda – *Note* la „Povestirile lui Adrian Zografi”, Ed. Minerva, București, 1984
   - *Cuvânt înainte* la „Spovedanie pentru învinși”
4. Albert Camus - „Omul revoltat”, 1951
5. Eleni Samios Kazantzakis – „Adevărata tragedie a lui Panait Istrati”, 1938 (traducere de Oana Ursache, Zamfir Bălan, Muzeul Brăilei – Ed. Istros, 2013)
6. Al. Piru - articol în „Viața românească”, 1957
7. Camil Baltazar - articol în „Adevărul”, 1937
8. Romain Rolland - *Scrisoare* către Panait Istrati, 24 august, 1929
   - *Scrisoare* datată 18 iulie 1926
9. Zamfir Bălan – *Introducere* la „Adevărata tragedie a lui Panait Istrati”, de Eleni Samios

ARCHETYPAL PATTERNS IN FANTASY LITERATURE FOR CHILDREN

Manuela Varga
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The genre of fantasy literature has gained ground in the fields of the arts, being included in the making of film art and visual electronic game designs. There is that influence of myths, legends whose presence is evident in the concept of fantasy. Initially, this type of fiction was synonymous with children's literature and seen as an escape from reality. The presence of magical elements and supernatural phenomena were considered standard points for highlighting the youthful side of fiction. The fantasy was a distant realm even if in a way connected to the real world and the characters attracted to magical and imaginary events and happenings. Wizards, witches, dragons, monsters, castles and caves, swords and black magic, talking animals and humans turning into beasts, undiscovered mysteries, impossible journeys, epic battles with supernatural beings, deities and demons: an endless list of to those popular elements with fantastic content.
Fantasy has many manifestations in modern society. Although fantastic elements can be traced to the dawn of civilization, the form of fantasy we recognize today began as literature in the late 1800's. The popularity of this type of imaginative fiction has greatly increased in the past hundred or so years, rising to become one of the most dominant genres in the literary world. Largely due to its growing success, fantasy blossomed into other mediums over time. No longer contained solely in literature, fantasy began to spill over into film, role-playing board or card games, and eventually into electronic gaming. Specifically in movies and video games, fantasy was able to assimilate to the electronic age, morphing its ancient motifs and values with the technology of modern society in order to reach an audience more diverse than it had ever achieved. However, literature, where fantasy began, remains its most important and farthest reaching instrument. Accordingly, the majority of discussion in this paper will focus on literature, but not to the total exclusion of other methods of fantastic transmissions, which remain crucial in their own right.

Keywords: fantasy, archetype, myth, character, fairy tale;

***Fantasy**, however, cannot afford the luxury of repeated character usage in tale after tale, and so falls back on archetypes and themes, which are more universal and allow for greater variation. One of the major reasons for this phenomenon lies in the incredibly larger audience **fantasy** enjoys today than a thousand years ago, due not only to advances in printing technology, but to the great population growth, and especially the rise in literacy. Since many more people are reading and writing **fantasy**, greater variation is on demand.*

Fantasy is the faculty by which simulacra of sensible objects can be reproduced in the mind: the process of imagination. What we generally mean when we speak of "*a fantasy*" in psychological terms is, however, derived from an exclusive rather than an inclusive definition of the term. The difference between mental images of objects and the objects themselves is dramatically emphasized by the fact that mental images can be formulated for which no actual

equivalents exist; it is these images that first spring to mind in association with the idea of fantasy, because they represent fantasy at its purest.[1]

It is no exaggeration to state that to be human is to fantasize. Yet not everyone agrees as to the appropriate place and value of fantasy in human life. On one side are those who charge that persons who daydream frequently spend their time in unhealthy self-aggrandizement and that people fond of reverie merely indulge in useless nostalgia. Moreover, the charge continues, fantasy may encourage some individuals to refuse to confront or resolve daily and long-term problems and tensions that mature people are expected to deal with. Therefore, these critics suggest, fantasy is evasive, escapist, and counterproductive; in fact, they conclude, it is a kind of moral and psychological cowardice. On the opposing side are those who, while conceding that fantasy may facilitate evading problems or postponing their solutions, argue that the value of fantasy, or fantasizing, involves more than providing respite, however welcome and necessary, from the burdens of living or coping. The escape that fantasy makes possible, the argument goes on, is healthy and productive because, among other things, it can foster skill in designing scenarios whereby individuals can pursue alternatives or try out new roles without actual risk. Hence, these advocates propose, fantasy needs to be cultivated rather than denigrated.[2] Modern fantasy is a unique genre of literature born from many different types of story telling reaching back as far as classical antiquity. Fantasy incorporates elements from the mythologies of various cultures including the ancient Greeks and Romans, Scandinavians, Celts, and Germanic peoples. Myth therefore has a very powerful influence over fantasy, and we can see many ancient legends and stories retold in a different form in some fantastic works. Fantasy is also heavily indebted to epic adventures, from *The Odyssey* to *The Nibelungenlied* and everything in between and beyond. The epic form of a central hero struggling against overwhelming odds is mirrored in many works of fantasy. Further adding to its rich background is Biblical and Arthurian legend and European fairy tales.[3]

The concept of archetype is an important element in the field of fantasy fiction. Characters, themes and symbols in one fantasy work often so closely resemble those presented in another, even when the works were decades apart and the authors likely did not know each other. Many characters seem almost mirror images of others in completely different stories. Perhaps there is one mother source of fantasy, one extraordinary story composed somewhere in the past, from which all modern manifestations spring.

In its plainest sense, an archetype is an original model or pattern from which copies can be made. *The Oxford Dictionary of English* defines archetype as "a recurrent symbol or motif in literature, art or mythology".[4] M.H. Abrams states that in literary criticism, the term *archetype* denotes recurrent narrative designs, patterns of action, character-types, themes and images which are identifiable in a wide variety of works of literature, as well as in myths, dreams, and even social rituals. [5] Explaining that "the first fantastic literature was collective, its symbols shared by entire cultures," Attebery observes that "the stories came to represent the desires and perceptions of the group, though the group may not have been consciously aware that it so perceived and

---

[1] Brian Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature (Historical Dictionaries of Literature and Arts, No.5)*, The Scarecrow Press, Inc, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 2005, p. xxxv.

[2] Pamela S.Gates, Susan B. Steffel, Francis J. Molson, *Fantasy Literature for Children and Young Adults*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland and Oxford, 2003, p. 3.

[3] Jonathan Pike, *Magic Swords, Mythic Creatures, and Mighty Warriors: Archetypal Patterns in Fantasy Literature*, Boston College Electronic Thesis or Dissertation, http://hdl.handle.net/2345/438, 2003,p.16.

[4] *The Oxford Dictionary of English*, p.80.

[5] M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7th ed. Singapore: Thomson, 1999, p.12.

desired". Modern writers of fantasy often make use of structures and motifs from these traditional oral texts. "Reliance on traditional motifs can be an easy way to make sure that the reader will respond to the fantastic"[6]. The fantastic formula is based on a synthesis of cultural symbols, themes, and myths with more universal story archetypes. Archetypes play an important role in giving shape to fantasy literature.

In order to make his work acceptable, the writer of fantasy has to accept the necessity of "channeling the fantastic imagination through the psychological and social codes revealed in individual dreams and in collective mythology".[7] Fantasy has its origins in folklore and mythology and contains archetypes that are universal. Fantasy came to be recognized as a literary genre in the twentieth century through the efforts of the two famous members of the Inklings group− J. R. R. Tolkien and C.S. Lewis. J.R.R. Tolkien demarcated the ground rules of modern fantasy in *The Hobbit* (1937), *The Lord of the Rings* (1954-55) and his influential essay, "On Fairy-Stories" (1938). He set his characters against the imaginary landscape of *Middle-earth*. C.S. Lewis (1898-1963) was an Irish-born British scholar, critic, novelist and Christian apologist. He taught first at Oxford and then became Professor of Medieval and Renaissance English at Cambridge. He wrote a series of seven novels for children, collectively known as *The Chronicles of Narnia*. The most famous of the books is *The Lion, The Witch and The Wardrobe* (1950). The plot revolves round the dominating figure of Aslan the Lion, who is symbolic of Christ. The series has definite moral and religious overtones.

Northrop Frye's studies of archetypal patterns in literature provide a foundation for understanding the hero studies. In *The Educated Imagination,* Frye describes the nature and origin of these archetypal patterns in literature and folklore. In constructing any work of art, Frye explains, the principle of repetition or recurrence is fundamental; rhythm in music and patterns in painting demonstrate this principle of repetition. Discovering the pattern of repetition in literature and folklore involves identifying analogies between the human world and the natural world. The most obvious repeating feature in nature, for instance, is the cycle; the seasons of nature progress from spring to summer, summer to fall, and fall to winter with the predictable arrival of spring once again. Human beings experience, in a cyclical pattern, birth, childhood, adolescence, adulthood, death, and new birth.[8]

In his novel, entitled *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch, and The Wardrobe*, C.S. Lewis displayed an archetypal approach where readers look for such patterns in literature, relying on archaeology, anthropology, psychology, history, and religion to identify and explain the total human experience. And in this case, C.S. Lewis made use of the Christian religion where he believed that in using interesting characters that serves as an allegory to some Bible Characters and events, children would be able to appreciate the Bible more.

The Chronicles of Narnia has been classified by critics as children literature, or as fairy tales, but that does not exclude the work as a myth narrative. The influence of mythology can be found in almost every aspect of the books: the narrative style, the world building, the transformation and evolution of characters, plot points and in moral values, acting as foundation and tools for Lewis' own narrative purposes. As Fiona Tolhurst explains, "Lewis tends not to cite particular passages from source texts but rather to blend and modify ideas and images from several sources at once", creating this mix of texts that is *The Chronicles of Narnia.* Among

---

[6] Brian Attebery, *Strategies of fantasy*, Bloomington : Indiana University Press, 1992.

[8] Northrop Frye, *The Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory 1933-1963,* University of Toronto Press, 2006, p.49-50.

these mythological influences are the Arthurian Myth, Greek and Roman mythology and fairy tales such as "Snow White" or "The Snow Queen", to name a few, which in their combination conformed the universe of the much-cherished series.[9] The Arthurian narrative is considered to be within the wide spectrum of texts that composes the myth classifications, together with the previous mentioned fairy tales and saga. With a wide cast of characters, each with their own story ark, characteristics and aims, the Arthurian legend is a source of nourishment to the saga, but this narrative is overlooked by most scholars: „Consideration of the influence of the Arthurian legend upon one of the twentieth century's most prolific and popular writers positions Lewis within an interpretative context to which neither general readers nor Arthurian literature specialists have paid sufficient attention."[10] In her study, Tolhurst labels Lewis as a Closet Arthurian, exploring this influence in all of his works. Though this essay is focused only in *The Chronicles*, Tolhurst's claims highlight the relevance that Lewis gives to the Arthurian narrative: „Lewis' integration of Arthurian characters and themes into his literary works is not surprising, given his study and love of various mythological systems as well as his respect for the non-Christian mythologies that he believed had prepared him for reconversion to Christianity."[11]

In so defining his terms, Lewis is revealing personal history as well as his reading of cultural history. Lewis began learning Latin from his mother in the idyllic years before he was sent off to boarding school. He associated paganism with myth and romance, and Christianity with the reality that myth and romance point to. Just as his own love of classic texts was fulfilled when he reaffirmed his childhood faith, he saw the highest strivings of paganism fulfilled with the coming of the Christian era. As he later explained it to a childhood friend, "I think the thrill of the Pagan stories and of romance may be due to the fact that they are mere beginnings—the first, faint whisper of the wind from beyond the world—while Christianity is the thing itself." Lewis's attitude is just as evident in his fiction as in his scholarly books. Some readers who have heard the chronicles described as Christian fantasy are surprised to find the world of Narnia peopled with fauns, satyrs, tree nymphs, and even specific Roman gods such as Bacchus, god of wine and revelry, and Pomona, goddess of orchards. But Lewis believed that the noblest classical myths represented "a real though unfocused gleam of divine truth falling on human imagination." His created world is full of biblical echoes and teachings, but it is also a cornucopia of creatures from myth, legend, and folklore—centaurs, dragons, dwarves, giants, gnomes, and so on. In his scholarly books, Lewis noted with approval how medieval and Elizabethan authors freely mixed classical and Christian elements in their creative works. In the chronicles, he decided to revive this practice in modern-day children's stories.[12]

It is with little surprise that while he was creating the folklore and tales of his own world, Lewis went back to already existing ones to draw inspiration from them, taking elements to build his *Chronicles*, be it to shape the world itself, the characters and their roles or to generate certain plot points. In addition to this, creatures as werewolves, giants, wizards, centaurs and talking beasts are as normal in the world of Narnia as humans are in the mundane world, and it will be the children who will appear strange to the Narnian natives. It will be these magical and mythical creatures, like the Badger Trufflehunter, the Mouse Reepicheep, The Horse Bree or the Marsh-

---

[9] Fiona Tolhurst, *Beyond the Wardrobe: C.S. Lewis as Closet Arthurian*, Arthuriana, Vol. 22, No. 4, Special Issue in Honor of Edward Donald Kennedy (WINTER 2012), pp. 140-166 (27 pages)https://www.jstor.org/stable/43485993?readnow=1&seq=3#page_scan_tab_contents, p.2.
[10] *Ibidem*, p.1.
[11] *Ibidem*, p.2-3.
[12] David C. Downing, *Into the Wardrobe. C.S. Lewis and the Narnia Chronicles*, Jossey-Bass. A Wiley Imprint, 2005, p.109-110.

wiggle Puddleglum, that will give lessons to the children, sharing their wisdom and help them in their journeys, imparting important morals and values to the protagonists, but also to the readers, as it is usual in fables and fairy tales.

„According to Tolkien the appeal of the fairy story lies in the fact that man there most fully exercises his function as a 'subcreator'[...] For Jung, fairy tale liberates Archetypes which dwell in the collective unconscious, and when we read a good fairy tale we are obeying the old precept 'Know thyself'.[...]the presence of beings other than humans which yet behave, in varying degrees, humanly: the giants, dwarfs and talking beasts. I believe these to be at least (for they may have many other sources of power and beauty) an admirable hieroglyphic which conveys psychology, types of character, more briefly than novelistic presentation."[13]

These characters will represent a moral attitude or a way of behaviour to imitate or value, showed in a way that can made them be appreciated and that would inspire a desire to be like them. Reepicheep will be the face of courage, Trufflehunter represents the concept of loyalty, and Puddleglum, in an interesting twist, will be a cynical and pessimistic point of view over life, but far from being disheartening, it can be appreciated in its own way, because it does not lose faith in the best outcome or diminishes the efforts for a good end.[14] When referring to direct influences of specific fairy tales over characters in the saga, the White Witch— also known as Jadis of Charn— in particular is a clear example of this aspect. The development that she goes through, from being the Last Queen of her natal world, Charn, in *The Magician's Nephew* to being a conqueror and Queen of Narnia in the second book of the saga, mixes various characters of recognizable fairy tales. First, in *The Magician's Nephew,* we can find in her great similitudes with the Evil Queen in "Snow White". This Queen, though beautiful, is fierce, heartless and with a deep envy of her rival's beauty, which is what she equals to power, same as the relationship between Jadis and her sister in Lewis' text. Both queens go to great lengths to eliminate any threat to their plans, and without remorse. But not only in character does this two queens resemble each other.[15]

In his book *C.S. Lewis: A Biography,* Roger Green states, "Again and again one can find echoes from legend and literature [in the Chronicles] ancient and modern ... But such echoes are of little importance, save to suggest what books Lewis had read or to make us marvel at his wide reading and retentive memory".[16] On the contrary, Lewis values these "echoes," as an integral part of his writing. Lewis believed in Jung's theory that fairy tales liberate archetypes which reside in the collective unconscious. "When we read a good fairy tale," Lewis suggests, "we are obeying the old precept 'Know thyself'".[17] He considered reading, like any other creative activity, a religious experience in which the reader, as a pilgrim, embarks on an adventure each time that he opens a book.

Lewis' books are a rework of all these narratives, a mix that, although it contains archetypes and plot devices used by all kinds of myths, create a fresh and new myth on itself. That is why the discussion of this new mythical narrative is so important, by staying away from the most normally discussed Christian explanation, this work ought to create a new appreciation

---

[13] C.L. Lewis, *On Stories: And Other Essays on Literature*, Harper One, 2017, p.53.
[14] Blanca Hidalgo de Garnica, *Myth in The Chronicles of Narnia*, *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 7.1, 2019,<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research, p.82.
[15] *Ibidem,* p.83.
[16] Roger Lancelyn Green, Walter Hooper, *C.S. Lewis: A Biography*, Harcourt Brace, 1994, p.250.
[17] C.L. Lewis, *On Stories: And Other Essays on Literature*, Harper One, 2017, p.36.

for what has been poorly discussed before, but has the same relevance as the main source of discussion and interpretation, creating new angles to approach and understand the text.

BIBLIOGRAPHY

ABRAMS, M.H. , *A Glossary of Literary Terms*, 7th ed. Singapore: Thomson, 1999

ATTEBERY, Brian , *Strategies of fantasy*, Bloomington : Indiana University Press, 1992.

DOWNING, David, *Into the Wardrobe. C.S. Lewis and the Narnia Chronicles*, Jossey-Bass. A Wiley Imprint, 2005.

FABRIZI, Mark A. I, *Fantasy Literature.Challenging Genres*, Sense Publishers, Rotterdam, 2016

FRYE, Northrop, *The Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory 1933-1963*, University of Toronto Press, 2006

GREEN, Roger Lancelyn Green, Walter Hooper, *C.S. Lewis: A Biography*, Harcourt Brace, 1994.

HUNT, Peter. *Understanding Children's Literature*, Routledge, New York, Londra, 2003.

HUTCHEON, Linda. O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation*. Second Edtition, Routledge, New York, 2013.

JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, 2012.

LASZKIEWICZ, Weronika, *The Antique and Modern Dimensions of Fantasy Literature*, Annales Neophilologiarum nr 7, 2013.

LEVY, Michael. MENDLESOHN, Farah, *Children's Fantasy Literature. An Introduction*, Cambridge University Press, 2016.

LEWIS, Clive Staples, *On Stories and Other Essays in Literature*, Orlando, FL: Harcourt, 1982

MENDLESOHN, Farah, LEVY, Michael. *Children's Fantasy Literature. An introduction*, Cambridge University Press, 2016.

MATHEWS, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, New York and London, 2002.

MCCALLUM, Robyn, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Childrens Literature into Film*, Palgrave Macmillan, 2018.

MONACO, James, *How to Read a Film The World of Movies, Media, Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, 2000.

NODELMAN, Perry, The Hidden Adult. Defining Children's Literature, The Johns Hopkins University Press Baltimore, 2008.

REYNOLDS, Kimberly, *Children's Literature. A very short Introduction*, Oxford University Press, 2011.

ROSENBLATT, Louise, *Literature as Exploration. Fifth Edition,* The Modern Language Association of America, New York, 2016.

STABLEFORD, Brian, *Historical Dictionary of Fantasy Literature (Historical Dictionaries of Literature and the Arts),* The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland • Toronto • Oxford, 2005.

STAM, Robert. RAENGO, Alessandra, *A Companion to Literature and Film,* Blackwell Publishing.2004

STRATYNER, Leslie, KELLER R. , James, *Fantasy Fiction into Film Essays*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, Londra, 2007.

STURZA, Cătălin, *Fantasy. Lumi ficţionale şi mitologii inventate*, Editura Eikon, Bucureşti, 2019.

TODOROV, Tzvetan, *The Fantastic: A structural approach to a literary genre*, Trans. By Richard Howard, Cleveland: Case Western Reserve UP, 1973.

TOLKIEN, J.R.R., *Stăpânul Inelelor*, vol 1-3, traducere de Iriona Horea, editura Rao, Bucureşti, 2002.

SURSE ELECTRONICE

Blanca Hidalgo de Garnica, *Myth in The Chronicles of Narnia*, *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 7.1, 2019, https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research

Fiona Tolhurst, *Beyond the Wardrobe: C.S. Lewis as Closet Arthurian*, Arthuriana, Vol. 22, No. 4, Special Issue in Honor of Edward Donald Kennedy (WINTER 2012), pp. 140-166 (27 pages)https://www.jstor.org/stable/43485993?readnow=1&seq=3#page_scan_tab_contents

Jonathan Pike, *Magic Swords, Mythic Creatures, and Mighty Warriors: Archetypal Patterns in Fantasy Literature*, Boston College Electronic Thesis or Dissertation, http://hdl.handle.net/2345/438, 2003

LANGUAGE AS SURVIVAL PASSPORT OF THE ROMANIAN WRITER IN EXILE, IN "JURNAL SUEDEZ", BY GABRIELA MELINESCU

Maria Dobrinoiu

PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Within the gallery of Romanian writers forced to choose the path of exile, either for personal reasons or for ideological incompatibility with the autocratic regime, Gabriela Melinescu occupies a prominent place, standing out, in the sphere of diaristic writing, through a striking originality in the manner of approaching the confessional text, using language as a therapeutic tool, as a means of saving the soul tortured by the existential anxieties that repeatedly disturb her consciousness and life in the cultural space of adoption, where accommodation is far from being easy and the awareness of the new cultural belonging represents a continuous challenge, which also involves a fierce struggle for supremacy between the mother tongue and the new languages, French and Swedish.

Keywords: exile, journal, language, adaptation, salvation

Regimurile totalitare, prin caracterul lor inflexibil şi autoritar, dar şi prin ideologiile lor agresive, au condus întotdeauna la scoaterea în afara graniţelor a unor personalităţi neconforme cu ideologia impusă, silite să părăsească spaţiul autohton şi să trăiască în exil, unde adaptarea la cu totul alte coordonate, în special culturale, nu a fost aproape niciodată uşor de realizat, în ciuda tendinţelor tot mai pregnante de globalizare şi interculturalizare.

Alături de arte precum cinematografia, muzica sau pictura, literatura a reprezentat întotdeauna o forma de salvare, de evadare din strânsoarea cotidiană, atât pentru scriitor, cât şi pentru cititor, această formă de escapism artstic având, de cele mai multe ori, valoare terapeutică, de panaceu universal al sufletului, în special pentru scriitorul care, din diverse motive, personale, politice sau ideologice, a fost nevoit să părăsească spaţiul cultural de apartenenţă şi să se adapteze unui alt spaţiu, complet străin, cum este cazul Gabrielei Melinescu, stabilită în Suedia, cazul lui Mircea Eliade, stabilit în India, al lui Eugen Ionescu şi Emil Cioran în Franţa, cel al lui Vintilă Horia în Argentina şi apoi în Spania, sau al regretatului Ioan Petru Culianu în America şi cazul multor altor scriitori de marcă ce nu şi-au mai găsit locul în spaţiul lor originar.

Consideraţi indezirabili de către regimul politic de la Bucureşti, vânaţi de Securitate, marii scriitori români ai diasaporei, printre care şi Gabriela Melinescu, stabilită din 1975 în Suedia, prin căsătoria cu editorul suedez René Coeckelberghs, retrăiesc nostalgia geografiei sacre a ţării mamă şi în acelaşi timp consideră responsabilitatea lor să asigure continuitate valorică limbii şi literaturii române prin creaţii de o profundă originalitate, care deschid drumul unei hermeneutici cu valenţe interpretative infinite, mutând accentul de pe autor pe lector, pe destinatar, pe care-l angajează în procesul de decodificare a propriului suflet, scriitoarea făcându-l martorul unei confesiuni de o sinceritate zdrobitoare atunci când face mărturisiri intime legate de relaţia pe care a avut-o cu Nichita Stănescu sau când vorbeşte despre sinuciderea tatălui şi participarea la incinerarea acestuia.

"Când scriu acest jurnal viaţa mea s-a schimbat radical, dar gândul la sinuciderea tatălui meu mă urmăreşte oriunde m-aş duce. E ceva eroic să refuzi viaţa când ea te sileşte la degradare, să putrezeşti de viu şi să mori de două ori, nu o dată. … A sta ochi în ochi cu tot ce are viaţa mai îngrozitor: acest lucru, în mod paradoxal, mă ajută să supravieţuiesc şi chiar să trăiesc o înaltă jubilaţie."[1]

Mulţi critici, precum Cornel Ungureanu, în lucrarea sa, *La vest de eden*, vorbesc despre latura punitivă a exilului, care tinde să excludă individul până reuşeşte să-şi dovedească valoarea în ţara de adopţie, îl aruncă în starea de renegare asemănătoare alungării din rai, creează vulnerabilităţi, obsesii şi angoase şi amprentează scriitorul atât la nivel ontologic, cât şi la nivelul manierei de creaţie:

"Exilul e prima şi cea mai importantă dintre pedepsele ce s-au abătut asupra omului. Mai mult decăt o pedeapsă, e procesul prin care el ia fiinţă. Omul există abia după ce a fost izgonit din paradis…. Exilul însemna alungarea dincolo de hotare, ieşirea în afara ţinuturilor familiare sieşi." [2]

Aproape toţi exilaţii, cu foarte puţine excepţii, îşi imaginează, mai devreme sau mai târziu, întoarcerea acasă, fară să se pună problema abandonărrii condiţiei de român, pentru că, aşa cum spune tot Cornel Ungureanu, în acelaşi context, al nostalgiei acestui tărâm sfânt pe care-l reprezintă patria, în *Mircea Eliade şi literatura exilului*:

"Orice ţară natală constituie o geografie sacră" … şi citându-l pe Mircea Eliade, notează: "Pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi al adolescenţei devine întotdeauna un oraş mitic. Pentru mine Bucureştii este centrul unei mitologii inepuizabile. Numai prin această mitologie am ajuns să cunosc adevărata sa istorie. Şi a mea poate."[3]

În "*Experienţa initiatică a exilului*", Mihaela Cristea îi are drept parteneri de dialog pe Andrei Pleşu şi pe Andrei Oişteanu, care amintesc un frumos fragment de proză ce-i aparţine lui Ioan Petru Culianu, referitor la aceeaşi dimensiune sacră a ţării lăsate în urmă şi fac conexiuni cu trăirile lui Mircea Eliade, aşa cum reies ele din opera lui confesivă:

"Perioada din strada Turda nr. 200 a fost pentru mine – perioada în care vă spuneam eu că aveam cărţile pe pat – poate cea mai bogată din viaţă. Din ea, natural, faci parte şi tu şi iubirile tale de atunci…", respectiv: "E simetric, într-un fel, cu trăirile lui Eliade faţă de mansarda din strada Melodiei, din strada Mântuleasa, de mitologiile Bucureştiului…"[4]

În aceeaşi notă, într-unul dintre jurnalele sale, Gabriela Melinescu îşi aminteşte cum erau vizitaţi de prieteni când locuia alături de Nichita Stănescu pe Aleea Romancierilor din Bucureşti, cum stăteau până dimineaţă de vorbă, cu feţele strălucind de bucurie, asemeni unor lumânări.

---

[1] Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez I*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 5

[2] Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden.O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Seria Istorie şi Critică Literară, Timişoara, 1995, p. 5

[3] Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, Ed. Viitorul românesc, Bucuresti, 1995, p. 57

[4] Mihaela Cristea, *Experienţa iniţiatică a exilului*, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1994, p. 508-509

Aceste chipuri de tineri privite prin aburul lumânărilor nu sunt de fapt decât clipele de lumină din inima întunericului, punctele luminoase pe chipul unei dictaturi, al unui război româno-român care a fost comunismul, un război pe care Gabriela Melinescu îl va duce cu sine, din păcate pentru totdeauna, peste tot în lume.

Alături de nume precum Mircea Eliade sau Vintilă Horia, şi pentru Gabriela Melinescu revenirea acasă, în ţara lor pierdută, de care evident că le era dor, se realiza prin intermediul visului, al reveriei. Alţii, precum Emil Cioran sau Eugen Ionescu, considerau acasă a fi cea mai rea lume care putea exista şi soluţia lor radicală era imperativul unui nou început. Aşadar, toţi au fost nevoiţi să se reclădească de la zero, să renască în ţara adoptivă, să experimenteze propria moarte şi apoi renaştere. Astfel, după această "maladie a înfrângerii", prin intermediul exilului, apare ceea ce numim literatura de exil, care dă şansa, multora dintre ei, să se recreeze, să se reinventeze stilistic şi artistic şi să-şi recapete, treptat, şi printr-o muncă uneori supraomenească, recunoaşterea pe care o aveau în ţara lor, aşa cum spune Cornel Ungureanu în *La vest de eden*:

> "Atunci când nu e demolator, atunci când nu desfigurează, exilul descatuşează energii creatoare exemplare."[5]

Şi aşa cum mărturiseşte şi Gabriela Melinescu în primul volum al *Jurnalului suedez*:

> "După sinuciderea tatălui meu mi-am dat seama că a părăsi un loc în care nimic nu mă mai inspira, nedându-mi impulsuri de creaţie, era un act de mare curaj, căci nimeni aici, în Vest, nu dă nimănui ceva gratis. Dacă am câştigat simpatie şi am fost recunoscută ca scriitor, asta a fost la capătul unor lupte intense şi a unei munci fără odihnă."[6]

În toată această pleiadă de scriitori care veghează de departe la păstrarea limbii şi culturii române, unii mai profund analizaţi de critici decât alţii, considerăm că Gabriela Melinescu este poate cea mai nedreptăţită, pentru că aceştia nu se apleacă aproape deloc asupra hermeneuticii inepuizabile a jurnalului său, în care limba, de exemplu, aproape că devine personaj central. Dacă ar fi să o încadrăm pe Gabriela Melinescu într-o directie de cercetare, ne-ar fi destul de greu, pentru că palimpsestul pe care-l ofera scrierea uneori aproape sinistră a acestei scriitoare fabuloase se consolidează şi pe baza principiului etic şi estetic maiorescian, de la care nu face rabat, şi pe introspecţia profundă, asociată cu direcţia lovinesciană, şi se evidentiaza şi prin noile tendinţe ale semioticii moderne, care direcţionează problematica interpretării textului, altă dată îndreptată către autor, de data acesta către lector, conducând la aşa numita s*emioză nelimitată*, conform tezei deconstructiviste a lui Derrida şi a teoriei lui R. Barthes, evidenţiată de Eugen Negrici în *Emanciparea privirii, despre binefacerile infidelităţii*

> „ Dacă tradiția fondată pe istoria literaturii a împins mult timp în față *autorul* ca pe un garant al sensurilor (*intentio auctoris*), structuralismul s-a întors la opera însăși (*intentio operis*). În schimb, astăzi avem de-a face cu o viguroasă (și s-ar zice că – generalizată) deplasare a interesului asupra lectorului (*intentio lectoris*) și a producerii de

[5] *Ibidem*, p. 11
[6] *Ibidem*, p. 217

sens. … După Barthes, a interpreta un text nu înseamnă a-i da un sens….ci din contra a aprecia din cât *plural* este făcut el."[7]

Urmând această teorie deconstructivistă, care mută accentul pe destinatar, pe lector şi permite proliferarea aproape necontrolată a semnificaţiilor, putem să încercăm o analiză personală a prozei şi textelor diaristice ale autoarei, fie şi cu riscul de a realiza o interpretare impredictibilă, în schimb foarte deschisă oricăror semnificaţii.

Indiferent de genurile literare folosite, dar în special prin intermediul genurilor biograficului, confesiune, memorii, jurnal, roman autobiografic, recunoscute ca fiind instrumente de sondare a sinelui şi de atenuare a angoasei existenţiale, în special în condiţii de înstrăinare sau exil, fiecare dintre aceste mijloace stilistice reprezintă un mecanism care vine în sprijinul scriitorului, confruntat cu noua dimensiune geografică, socială, lingvistică şi culturală:

"Scriu … de frică să nu-mi pierd acel dar verbal de a intra în limbă ca într-un fluviu imens şi a mă lăsa dusă de valurile ei gigantice."[8]

Ceea ce este remarcabil la scriitoare precum Gabriela Melinescu sau Nina Cassian, care de asemenea a trăit în America, nu este doar autenticitatea şi sinceritatea trăirilor înregistrate prin intermediul operei diaristice care capătă valenţe literare incontestabile, ci preocuparea de a se exprima într-un mod cât mai original, şi în acest sens identificam la Nina Cassian binecunoscuta *limbă spargă*, iar la Gabriela Melinescu, acea *limba interioară*, *adamică*, de la începuturile existenţei, care permite scriitorului sondarea cât mai profundă a eului interior şi cititorului comunicarea cu acesta, ambele modele de limbă, mărci înregistrate ale unor scrieri surprinzătoare, inconfundabile, frapante prin unicitate, prospeţime şi valoare stilistică.

"Vreau să ajung în acel punct sensibil al limbii, să iau cunoştinţă nu de fapte absurde gramaticale, ci să mă apropii de ceva universal, de limba limbilor, din care s-au desprins şi limbile scandinave. … Limba este mai întâi ton, cântec, invocaţie şi apoi cuvinte, de aceea numai o comunicare vitală poate să-mi dea tonul autentic, ca pe urmă, cu uşurinţă, să pot cînta aria mea: limba maternă."[9]

Prin intermediul limbii, ambele scriitoare abordează alte teme predominante în operele lor, teme universale, precum tema iubirii şi tema morţii sau tema visului, care oferă oportunităţi de profundă introspecţie psihologică şi de reflecţie metafizică, ce dezvăluie profilurile unor scriitoare care se remarcă printr-o inteligenţă sclipitoare şi printr-o mare fineţe a surprinderii şi descrierii detaliului şi a sufletului uman:

"Iubind, am fost aproape de moarte, am gustat din mierea ei neagră, am pus un picior pe celălalt tărâm şi am ieşit din iubire cu gândul că e lucrul cel mai teribil. Dar cine poate lupta contra propriei naturi?" [10]

---

[7] Eugen Negrici, *Emanciparea privirii, despre binefacerile infidelităţii*, Ed. CARTEA ROMÂNEASCĂ, Bucureşti, 2014, p. 13-14
[8] *Ibidem*, p. 6
[9] *Ibidem*, p. 9
[10] *Ibidem*, p. 10

Gabriela Melinescu este o scriitoare complexă, erudită, impregnată de operele şi ideile unor mari scriitori ai lumii pe care îi admiră şi pe care cu mare disponibilitate şi generozitate ni-i prezintă şi nouă, aproape făcându-ne parteneri de suferinţă şi în acelaşi timp de erudiţie, transformându-ne cumva într-un interlocutor pe care-l tratează cu nedisimulată consideraţie

> "Am căutat în toate librăriile din Stockholm cărţile lui Swedenborg, de care pur şi simplu m-am îndrăgostit, citind despre el în scrierile lui Blake, Emerson, Balzac şi Strindberg."[11]

Într-un dialog extrem de sincer cu Aura Christi, nu întâmplător intitulat "*Intraţi în voi înşivă*", alături de referinţele livreşti, în acest context al creării unei limbi interioare salvatoare proprii, Gabriela Melinescu aminteşte şi pasiunea sa pentru cuvinte, pentru etimologie, declarând

> "Se poate vedea imediat pasiunea mea pentru etimologie care mă face să citesc dicţionarele ca pe nişte romane excelente, de aventuri, în speranţa ca tot scotocind în cuvinte să ajung până la acel moment magic când Creatorul însuşi l-a chemat pe Adam ca să dea nume creaţiei sale magnifice." [12]

În acelaşi dialog cu Aura Christi, savuros prin sinceritate şi generozitate sufletească, scriitoarea face referire la acest secret al său care-i dă o originalitate incontestabilă de fiinţă poetică şi în acelasi timp o salvează de tot ceea ce este ameninţător, acea

> "limbă interioară cu care puteam să fiu aproape de toate fiinţele animate şi neanimate. Secretul meu, limba interioară, se opunea comunicării obişnuite; era vorba de o limbă vie, fără gramatică şi alte reguli, o limbă spontană, primită din îndepărtata planetă din care căzusem direct în corpul mamei mele… Limba copilului, a animalelor, a nebunilor, a planetelor, a tot ce este intens, profund, fără logică omenească, dar uşor de perceput pentru toată creaţia. …. Poate prin această limbă se exprimă secretul fiecarui om, şi al meu, secret de fiinţă cosmică."[13]

Considerăm că de la acest propriu portret al profesiunii sale de credinţă ar trebui să pornească hermeneutica mereu surprinzatoarei opere a Gabrielei Melinescu, cu valenţele ei cosmice şi suprarealiste, cu metaforele ei obsedante şi cu forta ei vitală paradoxală, în ciuda unei vieţi căreia vicisitudinile nu i-au fost nicidecum străine, ceea ce o face pe Gabriela Melinescu un model de urmat, atât din punct de vedere artistic, cât şi uman, opera ei fiind mecanismul prin care întrezărim portretul nefiltrat al omului, cu sufletul lui aşezat cu mare curaj în oglinda literaturii de cea mai bună calitate. Până la urmă, Nichita Stănescu nu avea cum să iubească orice femeie scriitor a literaturii române, ci una care se ridica la înălţimea efervescenţei şi genialităţii sale creatoare, un suflet care să fie capabil să înteleagă şi cu care să vorbeasca aceeaşi limbă salvatoare a sufletului scriitorului bântuit de obsesia creaţiei.

---

[11] *Ibidem*, p. 8
[12] Aura Christi, *Banchetul de litere*, Ed. Ideea Europeana, Bucureşti, 2006, p. 182
[13] *Ibidem*, p. 185

BIBLIOGRAPHY

Christi, Aura, *Banchetul de litere*, Ed. Ideea Europeana, București, 2006

Cristea, Mihaela, *Experienţa iniţiatică a exilului*, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1994

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez I*, Editura Univers, Bucureşti, 2000

Negrici, Eugen, *Emanciparea privirii, despre binefacerile infidelităţii,* Ed. CARTEA ROMÂNEASCĂ, București, 2014

Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden.O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Seria Istorie şi Critică Literară, Timişoara, 1995

Ungureanu, Cornel, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, Ed. Viitorul românesc, Bucuresti, 1995

DISCOURSE IDENTITY AND IDENTITARY DISCOURSE IN GABRIELA ADAMEȘTEANU'S *LOST MORNING*

Mariana Mogoș
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The choice of the topic for our contribution is motivated by the "generosity" that Gabriela Adameșteanu's novel shows, which is considered by most critics her "monumental" work.
In order to emphasise this aspect, we considered it necessary to briefly refer to the structural corpus of the book, to the dimensions and coordinates to which the narrative discourse relates. We have selected the section on which we want to focus our attention - namely the characters, the relationships between them and the way they manifest themselves in the act of communication. The emphasis is on the quantity, but especially on the quality of the verbiage. The characters of the novel communicate and are communicated intensely in a manner specific to each of them, determined by age, social status, or intellectual capacity. This is why we discuss, strictly speaking, positive or negative politeness in the utterances of the characters in one conversational sequence or another.
We emphasised the registers of communication because, in many situations, concrete, open, articulate expression, especially in dialogue, is accompanied by silent, internalised monologue that is at odds with what is said. This frees language from the censorship of common sense or elitist canons. For example, we allow ourselves to appreciate that the conversation between the two women protagonists - Vica and Ivona - "flows" like two rivers, one on the surface and the other underground, each with its own particularities, on which we have focused and that we have exemplified.
Starting from these aspects, we felt it necessary to bring into discussion the pragmatic discursive mechanisms, accommodating the theoretical references to some examples of text, as much as the size of the work allows us. Indeed, we have brought into discussion the concept of "discursive space" and the discursive operations (or communicative functions) that can be carried out within them, supporting them also with examples of verbal acts emitted by different speakers, but bringing them in the foreground especially Vica Delcă and Ivona, since they are the conversational engine of the novel. They recount, evoke, give free rein to the flow of involuntary memory, commenting, appreciating, characterising the present, but at the same time reviving people, places, moments and experiences from a past lived or reconfigured from memories, documents, diaries, objects or simply 'drawn' by their own imagination.
Because theoretical conventions deprive narrative discourse of the support of trope-like resources, we have also stopped at a few considerations concerning the use of figures of speech in conversation and the particular status of the expressive in speech acts. Obviously, we have backed up our claim with examples as well.
While we would like to point out that each of the ideas that we have proposed for debate could be further explored in greater depth on its own, we believe that we have succeeded in opening up a perspective for reading Gabriela Adameșteanu's novel, which will convince, if this was needed, of the author's talent, of the rigour and responsibility with which she completes her literary projects, bringing them to the status of masterpiece.

Keywords: structure, characters, communicative interaction, conversation, discursive spaces, discursive expressive, typological verbiage, figures of speech, interior monologue.

Întâlnirea, romanul îndrăzneţ, aluziv al Gabrielei Adameşteanu, este o înşiruire de vise amalgamate cu amintiri vii, care ne desfăşoară dinaintea ochilor modele sociale, culturale, comportamentale şi istorii care se contopesc În Istorie, în spaţii diferite, acolo unde protagoniştii au trăit sau trpiesc; omânia, Germania, Italia. Personajul central al cărţii, Traian Manu, este un profesor universitar care şi-a părăsit ţara natală cu mulţi ani înainte ca porţile comunismului să se închidă definitiv. Cea mai clară imagine în care pot fi surprinse diferitele sensuri ale romanului este cea a unor oglinzi acoperite. Nimeni nu e sigur de nimic, nimeni nu ştie cât timp a trecut sau cum s-au schimbat oamenii. Traian Manu iubeşte *Odiseea* lui Homer; este poemul său favorit şi care îi oferă alinare. Gabriela Adameşteanu o foloseşte pentru a modela personalitatea profesorului: liniştit, el nu e nici pe departe un om de acţiune, deşi sosirea lui în România nelinişteşte autorităţile – o sursă de umor într-un roman care oscilează surprinzător între tragedia personală şi comedia neagră. Romanul se întemeiază pe poveştile care sunt povestite de diferite voci, identificabile sau nu, ceea ce precizează caracterul polifonic al scriiturii. Practic, cititorul nu primeşte o versiune directă a faptelor ci urmăreşte o povestire, mai bine-zis, o re-povestire a lor. Dealtfel, timpul diegezei nu este şi cel al naraţiunii, ceea ce amplifică ambiguitatea discursului, generând o adevărată provocare pentru cititor, care pare a avea de descifrat o şaradă sau are în faţă o mulţime de piese ce trebuie îmbinate pentru a obţine imaginea de ansamblu al puzzle-ului. E o tehnică îndrăzneaţă, exersată şi în alte romane (de ex. *Dimineaţă pierdută),* pe care scriitoarea o stăpâneşte foarte bine. E binevenită, credem, exemplificarea. Astfel, vizita lui Traian Manu la Bucureşti (şi la Cărbuneşti) este povestită, nu prezentată direct (de personajul însuşi), ci de Danny şi de căpitanul de securitate; povestea vieţii lui Buni e „spusă" de Casandra şi chiar povestea propriei vieţi Manu o spune ca şi cum s-ar putea detaşa de ea. Consecinţa imediată este că personajele devin, pe rând, naratori. Rostirea de discurs (şi nu faptele) este ceea ce le motivează existenţa ca personaje. În aceste condiţii, naratorul-prim (care ar putea corespunde, ca instanţă intratextuală autorului) devine un fel de regizor de discursuri, făcându-l o prezenţă greu de detectat. Am putea vedea în aceasta o posibilă strategie a scriiturii libere sau a literaturii subversive, utilizată frecvent de scriitori în regimul totalitar. Recurgând la tehnica pluriperspectivei, un episod poate fi proiectat în atâtea imagini câte voci îl relatează, până la pulverizare, în chip paradoxal (aşa se întâmplă cu episodul în care studentul Mihnea, beat fiind, cade de pe balustradă); sau episodul sosirii lui Manu la aeroport, văzut de „cei de acasă", dar re-povestit şi soţilor Giulio şi Antonia de către Manu însuşi. Deopotrivă, privirea în secţiune a societăţii româneşti identifică stratificarea acesteia din perspectiva registrelor limbii în care-şi susţin discursul personajele: registrul familiar/colocvial al Clementinei; cel „trendy" al lui Danny; cel agramat al lucrătorilor de la Securitate sau cel frust al vărului lui Manu, Victor.

Reuşita certă în roman este amalgamarea stărilor de trezie şi vis, de confuzie între realitate şi non-realitate, între trăirea aievea sau în abisurile subconştientului ficţional. Începutul însuşi al romanului este realizat prin recurgerea la un motiv vechi în literatură – cel al visului – prelucrat însă nu din perspectiva romantismului care l-a lansat, ci cu încărcătura apăsătoare a visului amnezic, coşmaresc, a postmodernismului. Cu o astfel de secvenţă începe romanul (şi se sfârşeşte romanul, amintind de structura circulară predilectă în romanul rebrenian). Visul (căci derularea discursului narativ încearcă să ne inducă o atare interpretare) amestecă semnele realului cu cele ale coşmarului. Există trimiteri către experienţe anterioare reiterând şi amalgamând frânturi de vis cu scene aievea, care reprezintă experienţa unui transfug urmărit de potere, devorat de frica de a fi prins, care sunt produsul propriei imaginaţii sau sunt reţinute din varii surse: ştiri menţionate în ziare sau poveşti auzite de la/despre alţii (Traian Manu nu e un „fugar", el a călătorit doar cu bilet „dus"), dar el simte apăsarea etichetei de „transfug",

imprimată pe tegumentul sufletului și al conștiinței sale. În aceste secvențe de incipit și de final autoarea recurge la diverse simboluri care configurează dihotomii specifice: lumea de „dincolo" (cu dublă conotație – spațial-geografică și metafizică) vs. lumea de „aici", spațiul-origine față de care Traian Manu încearcă sentimentul de dezrădăcinare. De fapt, drama personajului provine tocmai din sentimentul zădărniciei unui efort de a se „prinde" solid într-un alt spațiu. Aceasta este și motivația călătoriei sale în spațiul-matrice nu atât al corpului cât al esenței sale spirituale, pentru „re-înrădăcinare". Dacă această călătorie și „întâlnirea" au loc în realitate sau doar este o suprapunere în plan mental peste o alta anterioară, este o întrebare provocatoare pe care scriitura ne-o pune și vom răspunde fiecare într-un anumit fel. Încă de la prima versiunea scriiturii (nuvela omonimă din al doilea volum de proze scurte) asistăm la o punere în scenă a întâlnirii, ca un laitmotiv al ratării. Traian Manu se confruntă cu o întoarcere imposibilă, ratând întâlnorea cu spațiul originar, întrucât intră într-o lume străină, în care nu se mai poate orienta și pe care nu o înțelege. Există și un paralelism cu soția lui, Christa, care, la rândul ei, ratează și ea întâlnirea cu trecutul ei, bombardamentul în care mor mama și surioara provoacă un loc gol, un hău al memoriei care nu poate fi umplut sau reparat de soțul ei. Sunt două traume identitare, provocate de pattern-uri sociale diferite, ca și modele culturale și comportamentale diferite. Deși încearcă amândouă personajele să și le explice, ele nu se pot reuni într-un singur discurs. Aceeași „ratare" urmărește și alte personaje din roman: Daniel ratează întâlnirea cu profesorul, pe care, probabil, l-ar înțelege cel mai bine, iar Buni moare înainte de a se putea reântâlni cu Traian Manu, așa cum acesta ratează reîntoarcerea. Fiecare individ se confruntă cu imaginea distorsionată a sa și a celorlalți. Este vorba de o criză a comunicării, de o pierdere a memoriei, a legăturii cu un trecut substanțial. E o dezrădăcinare care provoacă o atrofiere, o imposibilitate de conectare organică a individului la comunitate, dar și invers. Este o criză identitară, cu care se confruntă și Letiția Branea. Căci identitatea, care se poate definica starea de „a fi" pe care o trăiește o persoană atunci când își probează eul resimțit diferit de al celorlalți. Identitatea reprezintă, în primul rând, o proiecție a sinelui în existența proprie a fiecărui individ, autonomă față de a celor care-l înconjoară, dar poate fi văzută și din perspectiva unei proiecții a sinelui în mediul social. Se distinge, astfel, identitatea individuală, în interiorul căreia se conturează o individualizare puternică, și identitatea socială, dobândită prin contactul cu grupurile cărora le aparținem sau am vrea să le aparținem. Cele două sunt, de principiu, interdependente, întrucât una nu poate funcționa fără cealalată, rezultatul fiind întregirea, deci totul identitar. La Traian Manu însă această armonizare este imposibilă, cele două aspecte fiind în disoluție. Poate de aceea, întro variantă rescrisă a romanului, autoarea lăsa să se înțeleagă că Traian Manu ratează reîntoarcerea în Italia, murind pe drum.

Dintre motivele literare care sunt reiterate în roman, mai consistent e cel al *ferestrei-geam* (necesar element separator între două spații: real-existențial și ficțional-tanatic) și, mai ales, motivul *oglinzii* (ca autoreflectare sau ca interiorizare, coborâre în sine ori căutare a dublului, captiv în jocul de lumini și umbre sau între alte simboluri funerare, cum ar fi „bradul" în curte, prevestitor (în spațiul autohton) al plecării ultime a cuiva sau chiparosul, cu aceeași conotație în spațiul mediteranean). Mai mult chiar, sugestia este mai devoalată și aproape se decodifică în prezența determinantului adjectival „*acoperită*": în anumite zone ale țării la decesul unei persoane toate oglinzile din casă trebuiau acoperite Această practică trebuie relaționată pe de o parte cu vechea credință referitoare la prezența sufletului în casă pe perioada funeraliilor, iar, pe de altă parte, cu valențele simbolice atribuite oglinzii. Pornind de la premisa potrivit căreia oglinda «are un statut ambiguu» și constituie «o amenințare virtuală a realității pe care o dublează» se poate justifica nevoia resimțită de a anihila orice potențial pericol reprezentat de

multiplicarea prin reflectare a unei stări personalizate. Ca atare, sufletul devenit deja (după instalarea decesului) element al lumii oculte (detaşarea de trup implicând dematerializarea şi, evident, imposibilitatea perceperii sale vizuale, factor esenţial pentru apetitul cognoscibilităţii imediate specifice mentalului colectiv) constituie o prezenţă ameninţătoare a cărei replicare este literalmente nedorită. Validarea acestor consideraţii se face prin realizarea naraţiunii la persoana a II-a, prin care se legitimează, într-o structură narativă,fie interlocutorul, prezent fizic, fie naratarul ca prezenţă virtuală. O altă ambiguitate se constituie şi în acest caz. Cine poate fi acest interlocutor, acest adresant? Cea mai potrivită interpretare ni se pare cea care identifică, în referirea la persoana a II-a, pe naratorul însuşi, confruntat cu o dedublare introspectivă. Încă de la începutul romanului descoperim sentimentul acut de frică ce-l macină pe erou, iar desprinderea de sine şi privirea din afară poate fi un gest salutar, de îndepărtare sau de păcălire a fricii (aşa cum în practicile păgâne copiilor li se schimba numele pentru a nu mai fi găsiţi de Cel rău): *„Ai ţâşnit din dulap şi ai luat-o la goană, auzi din urmă cizmele soldaţilor, pijamaua ţi-e descheiată şi obrazul plin de clăbuc, ras doar pe jumătate. Te izbeşti în goană de pereţii cu geamuri lucioase, fumurii, întunecate, eşti într-un tgv, într-un marfar, într-un intercity şi feţele străine te privesc încordate, tu aleargă, aleargă, aleargă! [...] acum are să se deschidă uşa compartimentuluimşi, ghemuit, speriat, ai să te rostogoleşti în bezna tăiată de rotocoale orbitoare de lumină [...] ai ţâşnit de sub banchetă, faţa ta îngrozită fulgeră în golul unei oglinzi*" [AG, 2013 : 12-13]. Acum şi de atâtea alte ori, versurile Odiseei – poemul de suflet al lui Traian Manu – îl menţin pe linia de plutire, aşa cum ancora stabilizează nava în furtună, deşi sintagmele care ţâşnesc din subconştientul terifiat, uşor modificate, sunt departe de a-i descoperi eroului calea salvatoare: „învăluit în ceaţă şi-ntuneric" , „drum pe ceaţă şi pe întuneric", „drumul...ales prin ceaţă şi întuneric", rătăceşti...prin întuneric şi ceaţă", „rătăceşti...prin furtună şi ceaţă". Astfel, poemul homeric va acompania personajul de-a lungul aventurii sale existenţiale. Motivaţia este diversă: încă de pe băncile şcolii eroul lui Homer îi oferea suport şi-i insufla curaj, ulterior textul antic a fost aprofundat ştiinţific în cariera sa universitară şi, mai apoi, şi-a împletit propria existenţă cu destinul eroului legendar, fiind, la un moment dat, într-o similară căutare a drumului spre origini, spre Ithaca mult dorită. Asemenea lui Ulise, care sosea incognito în propria ţară, fără a fi recunoscut aproape de nimeni, şi Traian Manu va constata dubla înstrăinare: mai întâi prin plecarea sa şi hotărârea de a încerca să-şi construiască departe un alt „acasă", apoi prin constatarea că cei apropiaţi odinioară îl tratează ca pe un străin, amplificându-i sentimentul unui Ausländer, un transfug. Scindarea este evidentă, căci Traian Manu trăieşte fizic într-un alt spaţiu geografic, dar matricea sa spirituală continuă să-şi aibă rădăcini în spaţiul mioritic, în care ar dori să se reintegreze. Această ipostază se apropie şi de cea a lui *tu* identic cu un personaj dramatizat, fiindcă, avându-şi propria biografie, Traian Manu intră în replică cu unul sau altul dintre personajele ce pendulează în jurul său în mod real sau imaginar. Semnificativă poate fi în acest sens replicile unui dialog „dintre lumi" – între Traian şi mama sa. Replicile există fiindcă vocea interioară a fiecăruia le rosteşte dar se lovesc ca de un zid de spectrul morţii, care, ambiguu, nu se ştie pe cine a secerat cu adevărat: mama l-a plâns şi l-a îngropat de mult pe fiu, fiul nu poate înţelege răceala maternă de neînchipuit decât dacă ar fi pecetluită de moarte*: „-Mamă! Se uită uimită la tine. –Ce vrei, străine? [...] –Sunt eu, mamă1 Sunt eu, fiul tău! De ce îmi spui străine? –Sărmanul de tine! Cine ştie de unde vii? Cîte oi fi suferit , dacă nici mama nu ţi-o mai ţii minte!...Nu-i moarte de om dacă, înainte să pleci, îţi tragi puţin sufletul! -Unde să plec? şopteşti istovit. –Cum unde? În ţara ta, de unde ai venit! Doar se vede că nu eşti de-al nostru...-Hai, lasă gluma, mamă! –Bietul de tine! Oi fi fost la puşcărie şi ţi-ai pierdut minţile de câte ai pătimit acolo, dacă o tot ţii una şi bună că eu ţi-s mamă! [...] Ce*

bine ar fi să fii tu, dar n-ai cum! Dacă ai fi tu, n-ai fi aici, cu noi, ai fi departe! Dacă ai fi tu, ai fi Dincolo! Ai fi ca mort!" [AG,2013 : 20-21]

Nu putem exclude nici precizarea prin pronumele *tu* a persoanei naratarului, efectiv, real și ne gândim în primul rând la Christa, cu care dialoghează, conjugal, Traian Manu.

Unul din pattern-urile ilustrate, cea mai solidă pistă a romanului, enunțată încă de la început, este reprezentat de condiția exilatului. Această temă a fost apropiată de autoare, pentru că un exemplar al acestui statut a fost chiar un membru al familiei sale: unchiul dinspre tată, Dinu Adameșteanu, căruia îi și dedică romanul, într-o formulare suficient de sugestivă pentru a mai fi comentată: „Unchiului meu, arheologul Dinu Adameșteanu, care, fără să (mă) știe, mi-a modelat viața din depărtare". Încărcat cu laurii recunoașterii valorii sale științifice în țara sa de adopție, Dinu Adameșteanu a fost un caz fericit, dar trebuie să fi existat o umbră de amărăciune pentru că în țara de origine a rămas aproape un necunoscut. De aici și până a face saltul la atâtea biografii care au împărtășit aceeași soartă nu e decât un singur pas, dar care motivează apăsătoarea povară a „dezrădăcinatului" Traian Manu, care-și rememorează în gând, doar pentru sine, „povestea" peste care a așternut „pecetea tainei", fără a-și etala nici cea mai mare virtute pe care a dobândit-o: *„Captiv într-o țară străină, înspăimântat de războiul pentru care era normal să se întoarcă acasă ca să plece pe front, hotărât să nu răspundă ordinului de mibilizare, bursa retrasă, singur de dimineața până seara în bibliotecă,... mâncând o dată în zi, dacă avea noroc, dezertor, așteptat de Curtea Marțială, de linia întâi a frontului, transfug..."* [AG, 2013 : 56] Grafismul vieții sale întregi se sintetizează într-un lexicon de uz doar personal, alcătuit din patru vocabule: „*nesiguranță, frică, singurătate, foame"*. „Omul fără cetățenie, omul fără țară" ajuns, totuși „profesorul respectat și onorat" își are povestea lui, pe care *„nici ea, nici nimeni altcineva nu ar să o audă vreodată. [...] Pentru că, după o viață întreagă petrecută printre străini, el știe ceva ce ea (Christa – n.n.) nu va învăța niciodată.* ***El știe să tacă****"*. [AG, 2013 : 56] Apelative ca „străinul", „Ausländer"-ul, îl însoțesc precum umbra, pecetluind statutul protagonistului care nu e acasă nici în România, alături de cei pe care i-a lăsat, nici în Italia, alături de Christa. Iar suportul pentru rezistența la atâtea intemperii existențiale i-a fost, totdeauna, unul singur – și același – : poemul homeric, din care personajul citează, mai ales, secvențe întregi, întipărite în memorie. Laitmotivul acesta permite ilustrarea intertextualității în romanul Gabrielei Adameșteanu, în care identificăm cele două tipuri de intertextualitate: pe de o parte, intertextualitatea, directă, de suprafață, explicită ce se remarcă imediat, de la primele pagini. Traian Manu citează la tot pasul din *Odiseea*, recurgând la text ca la un interlocutor, un îndreptar existențial și comportamental. E drept că cititorul neavizat este descumpănit, nu știe cui să atribuie textul și nici nu-i descifrează rostul. Există însă și intertextualitatea indirectă, implicită, de adâncime, inserată în grila narativă a textului: asemenea eroului legendar, Traian Manu se lansează într-o călătorie recuperatoare, către o Ithacă pierdută, pe care criticul Carmen Mușat o interpreta astfel*: „Pentru Traian Manu, Ulise contemporan, pentru care exilul a constituit o șansă și o nesansă, deopotrivă, această ultimă călătorie este și un bun prilej de a vedea ce au făcut oamenii rămași aici cu ceea ce a făcut istoria din ei. Și, dacă revenirea în țară a fost, în plan personal, un eșec, de vreme ce impresia că e înconjurat de persoane necunoscute este dominantă, se poate spune că Traian Manu nu ratează întâlnirea cu istoria travestită în utopie. [...] „Adevărata Ithacă", spre deosebire de imaginea construită de amintire și nostalgie, este un teritoriu prea puțin cunoscut, sălbăticit, în care ființele umane par să-și fi pierdut consistența".*[MC, 2013 : 32] Dealtfel, narativul evoluează într-un dublu plan, deopotrivă: real și fantastic, dificil a fi decelate, între care se suprapun sau se întretaie, frecvent, planuri ontice și temporale diferite. Unul dintre posibilele roluri ale intertextualității în roman ar

putea fi acela de legitimare, prin apelul la modele consacrate, a aventurii personajului, cât și a scriiturii în general, oferind pattern-uri distanțate atât în timp, cât și în spațiu. Și asta cu atât mai mult cu cât autoarea amplifică polifonia romanului prin introducerea celei de a doua confesiuni, cea a Christei, soția lui Manu – suprapunere, de această dată pe verticală, a mai multor momente ale existenței sale în cele două realități: cea a „lumii libere", în Italia, unde a ajuns după ce a cunoscut și ea nu mai puțin traumatizante experiențe ale fascismului și cea a comunismului, o altă față a societății totalitare. Este interesant că pattern-ul matriceal nu nu este atât de puternic amprentat. Christa nu are sau nu manifeztă acea chemare a originilor, de aceea nu-l poate înțelege pe Traian Manu în decizia sa de a se întoarce în țara natală, încercând chiar să-l convingă să renunțe. În cheie intertextuală, ne putem gândi la identificarea personajului feminin, așa cum au făcut-o unii cercetători, cu Penelopa sau cu nimfa Calypso, figurile feminine care relaționează cel mai mult cu personajul mitologic. O altă motivație a recurgerii la intertextualitate poate fi o reminiscență a primei variante a textului, nuvela omonimă publicată în volumul de proză scurtă din 1989. Mai mult sau mai puțin recunoscut de autoare, aceasta s-a întâlnit cu experimentul postmodernist, între ale cărui tehnici era și rescrierea textului după modelul antic al palimpsestului.

Este interesant că Traian Manu nu-și spune direct povestea, ci o repovestește (în realitate sau în vis?), fie soției, fie unui grup de studenți, pe măsură ce compunerea imaginii sale se realizează din varii perspective și unghiuri, prin contribuția „vocilor" care-l împresoară: rude, foști colegi, nepotul Daniel, un *alter ego* de tinerețe, securiști, ofițeri și informatori, ca într-un adevărat roman polifonic. Exercițiul narativ pe voci este excelent pentru a construi/reface o lume în toată complexitatea ei. Iar fiecare „voce" are propria „versiune" despre realitate și adevăr. Dacă în versiunea primă, din 1989, abordarea problematicii exilului era deja un act de curaj din partea scriitoarei, semnul de-tabuizării de după 1989 se poate vedea din inserarea dosarului de Securitate al lui Traian Manu, de unde se recompune fișa biografică a personajului și profilul unui Traian Manu în tușe groase, greu de asociat cu personajul care tânjește după tandrețea maternă, după recunoașterea rudelor, după prețuirea discipolilor sau după înțelegerea Christei. Șarja ironiei este maximizată în rapoartele informatorilor de rând comun sau a ofițerilor obtuzi și agramați. În *Dosarul „Savantul"* există file cu informații contradictorii: *„Cercetător merituos...inteligență remarcabilă...pregătire serioasă....coleg excelent....caracter vesel, comunicativ, îndatoritor. Atitudine politică discretă"*; erau inserate, de asemenea, „referințe despre Traian Manu" date de un fost coleg ce răspundea la numele (sau indicativul?) Emilian. Securitatea avea însă un sistem mult mai simplficat de catalogat oamenii și de creat „imagini fabricate" după scopul urmărit: *„- E înrăit, e veninos, e resentimentar, nu-i așa?"*

Palierul amintirilor este foarte consistent în roman. Și Traian Manu și Christa au un noian de amintiri. Dar atitudinea față de ele este diferită. Christa este comunicativă, procesul defulării prin povestire i se pare salutar, punând-o la adăpost de fantomele trecutului. Traian Manu se supune – dacă?! – unei exorcizări în și prin tăcere. Procedeul nu e nou la Gabriela Adameșteanu. E același ca în cazul protagonistei din primul roman al scriitoarei – Drumul egal al fiecărei zile –, când ieșirea dintr-o situație penibilă, ce maculează puritatea inocentă a iluziei de iubire a adolescentei se face în și prin tăcere, căci reflecțiile vor fi, de asemenea silențioase*: „Mi-am ridicat ochii ...fără să spun nimic. Mi-a ridicat paltonul...fără o vorbă... O să mai gândesc la asta, dar nu acum...Nu acum, nu acum, altă dată, pomâine, când o să am timp destul."* [AG, 2015 : 142] În romanul *Întâlnirea*, istoria se (re)scrie din perspectiva unui personaj, (care rememorează) constituită din momente „tari": război, front, deportare, pe verticală, pe felii suprapuse, așa cum se succed amintirile nebuloase, întunecate ale Christei. Refuzul de a-și însoți

soțul în călătoria în România este motivat de teama de a nu fi nevoită să retrăiască ororile nazismului, deoarecen modul în care era ovaționat conducătorul român i-ar aminti de așteptarea și ovațiile frenetice cu care era întâmpinat Hitler (pe principiul vaselor comunicante, „apele" istoriei se amestecă, stârnind, poate, traume identice, dar la ani distanță). Este obsedantul apel la istorie pe care îl face, aproape în toate romanele sale Gabriela Adameșteanu. Referirile sunt sintetice, dar cu o mare putere de sugestie. Christa evocă povestea conspirației împotriva Fhűrerului, e drept menționată ulterior în "cărțile de istorie" dar e evidentă deosebirea dintre versiunea oficializată și istoria neoficială, trăită dureros și traumatic și certificată de Christa însăși dar comentată interior de vocea lui Traian, care apreciază din perspectiva raportului trecut-prezent, cu o înțelegere ușor înduioșată: *„-Măcar povestea Conspirației n-ai cum să n-o știi, este deja în cărțile de istorie! Mințile lucide vedeau că războiul era pierdut și se gândeau să salveze Germania" [- Erai doar o școlăriță neatentă și într-o dimineață de aprilie istoria a trecut pe lângă tine, ducând într-o mașină decapotabilă un animal bolnav de urale și de sânge, lasă, uită... O mică umilință a ta, a noastră, o rușine pe care o vor purta urmașii urmașilor noștri, câte generații să mai treacă fără să ne ierte, fără să ne înțeleagă?"]* [AG, 2013 : 51-55] Dacă aplicăm grila postcolonială în lectură, se proiectează în roman, dincolo de condiția dezrădăcinatului, o amplă discuție pe marginea diferențelor între Centru/Margine (periferie): *„...- Ce altceva faci, de fapt, mergând dintr-un loc în altul? Schimbi, doar, între ele copii, din ce în ce mai ieftine, ale aceluiași decor! Tokio seamănă cu New York, cu Los Angeles, Rio de Janeiro cu San Francisco, mâine chiar Beijingul poate ajunge la fel! Lumea noastră se uniformizează, periferiile copiază, cum pot, centrul. Poate că vârsta mă împinge să văd peste tot degradarea și plictiseala!"* [AG, 2013 : 140] Dacă s-a consolidat opinia unei diferențe între Vest – simbolul civilizației – și Estul „sălbatic", curiozitatea manifestată de cuplul de tineri Antonio-Giulia este cu atât mai justificată, cu cât neputința de a se raporta la o situație concretă, îi face să dorească să se edifice fie chiar și la nivelul unei „istorii" fabulate, așa cum sunt gata să considere povestea lui Manu: *„de fapt, care au fost diferențele cele mai șocante dintre lumea noastră și lumea aceea?"* Răspunsul lui Traian Manu rămâne suspendat, în așteptare, căci tinerii sunt prea tineri să înțeleagă *„acele teritorii nefericite, acea țară care a fost a noastră și nu mai e a nimănui, pe care o detesta prea intens Cioran"*. Dealtfel, nici Traian Manu nu se poate opri din a nu pune mereu în balanță lumea de *aici* cu cea de *acolo*, tinerii de aici ci tinerii de acolo, ritmul existențial însuși fiind diferit aici și acolo *: „- Ritmul vieții acolo e mai lent și atunci ce să facă? Citesc. Pe unul l-am văzut că a citit tot timpul conferinței mele…[…] N-a fost niciun incident pentru că nu a fost nici tineret…Sau aproape deloc… - Dar nu așa arată sălile în care vorbești tu? - **Aici**! Dar **acolo**?! Erau în primul rând oficialități, în genere oameni maturi, câțiva tineri…în niciun caz genul de tineri care provoacă vorbitorul cu întrebări-încuietoare"*. [AG, 2013 : 203] Adverbele de loc delimitează ideologic, cultural, psihologic necesarmente, nu neapărat pentru că eroul s-ar raporta la ele. Și asta pentru că, am mai spus, personajul este dilematic în ceea ce privește aderența sa efectivă la un spațiu sau altul, față de care se simte la fel de distanțat. Există însă o constantă, pe care personajul nu o poate ignora, la întâlnirea cu care ființa sa se metamorfozează într-un mod indicibil și inexplicabil: *„Cum ar putea ea, de pildă, să înțeleagă că, deși ei mestecă atât de vulgar această limbă stâlcită, el se duce, ca tras de un magnet, spre locul unde o aude?! El se duce întins spre sunetele care vin de undeva din adâncul lui și fac dintr-odată lumea să devină pe loc atașantă, transparent. Ce limbă e asta și de ce o înțeleg atât de bine? devină pe loc atașantă, transparent. Ce limbă e asta și de ce o înțeleg atât de bine? De ce mă relaxez dintr-odată când o aud? Limba asta e, poate, țara mea adevărată?"* [AG, 2013 : 30] (Și putem să credem, negreșit, că suportul intertextual e binecunoscuta definiție

stănesciană: *„Limba română e patria mea”).* Limba maternă devine pentru cel din exil un factor care permite conştientizarea alterităţii şi un refugiu în acelaşi timp pentru regăsirea identităţii, sau cel puţin a iluziei. În situaţia lui Traian Manu, ea sfârşeşte prin a fi doar un instrument mnemotic, în timp ce limba de exil, cea adoptată, este mijloc de adaptare la noua viaţă şi instrument pentru mutaţia identitară, pentru că dialogul de la egal la egal se poate realiza numai prin cucerirea cetăţii idiomului „de adăpost”, deci prin ruperea de sau renunţarea, într-o anumită măsură, la matricea identitară şi acceptarea implicită a agresiunii noului mediu cultural ales.

Episodul călătoriei lui Traian Manu în România este realizat printr-o strategie narativă inedită, ce privilegiază discursul, nu anecdota (întâmplarea): pe de o parte rapoartele de Securitate ale informatorilor, pe de altă parte, naraţiunea la persoana a II-a a lui Manu, simultană cu evenimentele, apoi ceea ce povesteşte personajul la întoarcerea în Italia, impresiile ulterioare şi cele ale Christei. Este un fel de „reflectare poliedrică” a evenimentului, e acea figurare geometrica, despre care scriitoarea spunea că nu o putea reprezenta geometric, dar că o intuia.

Tehnica naraţiilor paralele – alternarea imaginilor din trecutul Christei cu cele din copilăria lui Manu sau din vizita lui, peste ani, în România – facilitează amendarea timpului, suspendarea clipei, dându-i o semnificaţie sporită: *„…- La sfârşit, sala era mult mai plină decât fusese în timpul conferinţei mele. Astfel încât la sfârşit, la fel ca la aeroport, o mulţime de necunoscuţi se înghesuiau în jurul meu să mă felicite şi să fie recunoscuţi…”* [AG, 2013 : 204] ; *„- Când văd iepuraşi, totdeauna mă gândesc la o figurină de ciocolată, nu la o vietate. Probabil pentru că îmi plăcea atât de mult când vedeam iepuraşii şi ouăle de ciocolată în vitrina cofetăriei instalate în fosta noastră casă, înainte de Paşte…Şi aşa ai rămas doar tu să vezi, la fiecare sfârşit de aprilie, un ou de ciocolată imens….înconjurat de iepuraşi de ciocolată, mai mari, mici, în vitrina celei mai elegante cofetării de pe Hauptstrasse, adică a vechii noastre case, în care ne era atât de frig, dare eram împreună”.* [AG, 2013 : 205] Totul este consumat deja, doar ecoul evenimentelor a rămas în mintea personajului. Tehnica aceasta nu e singulară în roman. Pe lângâ paralelismul planurilor interioare ale personajelor, ce urmăresc acordul sau dezacordul gândurilor cu exprimarea orală, ea prilejuieşte şi o dezvăluire asupra stării şi trăirilor emoţionale ale acestora. Astfel, Traian Manu, personaj sobru, cu rare efuziuni afective, îşi poate consuma afecţiunea pentru soţie, bunăoară. Descoperim un bărbat tandru şi duios, grijuliu, aşa cum spectrul fricii care îi stăpâneşte subconştientul nu-l lasă să fie. Cititorul are posibilitatea să contureze în acest fel un profil mult mai concret şi mai complet al personajului.

Dealtfel, chiar dacă Traian Manu este personajul care lansează discursul narativ, soţia sa, Christa, nu este un personaj mai puţin realizat. Am putea spune că romanul se susţine pe aceste două coloane, una fiind replica celeilalte, în oglindă. Destinul Christei nu este mai puţin problematic decât al lui Traian Manu. Ca şi acesta, poartă întipărită amprenta unui teribil trecut – al nazismului şi al unui Hitler prin a cărui politică aproape tot ce avea mai bun Germania acelor ani devenise o mare masă de manevră pentru megalomania aberantă a Fhűrerului. În felul acesta, povestirea se deapănă, cu salturi neregulate în spaţiu şi în timp. Ascultăm mărturii, primim confesiuni, unele mai dureroase decât altele, atât din partea lui Traian Manu, cât şi a Christei. De ce le fac? Poate pentru ca să-şi confirme lor înşişi că dincolo de chemarea tânără şi flămândă a trupurilor tinere, îi apropiase de la început ceva mult mai profund. Doar că felul în care spun povestea e diferit. Traian Manu nu narează, ci retrăieşte în sine, comentează în gând, rememorează cu aceleaşi frisoane terifiante, fidel promisiunii de a nu-şi face auzită „povestea” de nimeni. Christa însă verbalizează, fără să însemne că trecutul o apasă mai puţin. Dimpotrivă, în felul acesta autoarea exersează o posibilă funcţie a povestirii, cea de acţiune catharctică, de purificare, de dezlegare de trecut: *„…poate că, în ciuda deselor ei povestiri depresive, rănile*

trecutului s-au cicatrizat, pur și simplu. Fără ca ea să vrea. Fără ca ea să știe. Iată, dintre toate ipotezele lui, cea mai plauzibilă și, probabil, cea mai puțin deranjantă pentru Christa. Ea nu-și va permite niciodată să se vindece de rănile trecutului". [AG. 2013 : 219]

Cartea e plină de simboluri, nu foarte greu de descifrat, odată ce deprinzi jocul salturilor *trecut-prezent, aici și acolo, atunci și acum, realitate-vis, real sau ficțiune*. Nu e posibilă o ordonare nici în spațiu, nici în timp, cum dealtfel viața noastră nu curge, chiar dacă e aparent lineară, într-un mod ordonat și previzibil, necontenind să ne surprindă. Asta e provocarea lansată de autoare către receptorul său – să le interpreteze în funcție de informațiile sale, de cultura sa: *„Am adormit în mașină, draga mea, și am visat cum ne plimbam amândoi printr-un parc cu lalele colorate…Dar la un moment dat, nu înțeleg de ce, am rămas singur, alergam disperat prin tren, nu apucasem să-mi iau în gară bilet și mă tot ascundeam sub banchete. Până aici a fost visul, acum sunt treaz, sunt în fața casei vechi din copilărie, stau la poartă, sub chiparos. Dar exista un chiparos? Dar exista un brad la noi în curte? Nu mai țin minte dacă în vis chiparosul este semn de bine sau semn de rău, ce știu sigur e că nu-mi place visul. Bradul, în curte, aduce nenorocire, se știe. Iar chiparos am văzut doar la Roma. "* [AG, 2013 : 219] ; „ *[...] Și Traian, care a ațipit iar, cu capul într-o parte, rezemat de geam, și respiră cam ciudat, un sforăit prea zgomotos…- Ce faci…ce faci, Traian?!...Nu se poate! Nu se poaaa-te! Trezește-te, te roooog!".*[AG, 2013 : 264]

Ecourile de presă nu au întârziat și nu au fost puține, o parte dintre ele le-am spicuit în preambulul comentariului sau le-an inserat în cuprinsul lui. Nume consacrate în spațiul criticii literare sau tineri nu mai puțin străluciți și-au exprimat opiniile, aproape unanim favorabile, față de roman, ne referim la varianta definitivă. O reținem doar pe cea a criticului Paul Cernat, care ni se pare însă și foarte cuprinzătoare pentru finalizarea discuției: ***„Întâlnirea*** *atacă marile teme ale romanului european postbelic: memoria și experiența totalitară, exilul, infrastructura mitologică (mitil homeric al lui Odiseu, în negativ ironic) și cea politico-sociologică (imaginea, în mic, a societății românești) sunt subsumate unei meditații cu valoare emblematică: exilul ca eșec și captivitate în iluzie. Comunicarea cu cei de acasă se dovedește imposibilă, ca și întoarcerea – pentru că, prin trecerea timpului, spațiul se modifică, iar „acasă" nu mai există. La fel și comunicarea între generații. Personajele trăiesc, nu numai în spații, ci și în timpuri, în istorii diferite. [...] Prin Traian și Christa memoria comunistă se întâlnește cu cea nazistă, iar prin intermediul agenților de influență savantul transfug are iluzia întâlnirii cu propria țară.[...] Nu în ultimul rând, avem de-a face cu un roman internațional. Căci* ***Întâlnirea*** *„face naveta" între Germania (țara de origine a Christei), Italia (țara de adopție „academică" a cuplului, cu melancolia ei meridională) și România (țara „imposibilei întoarceri"). Fiecare „mediu extern" își are micile sale istorii: viața și traumaticul roman de familie al Christei de dinaintea întâlnirii cu Traian (mama și sora moarte în bombardament, fratele prins în caruselul SS), micul roman al cuplului inegal Antonio-Giulia, studenții preferați ai savantului, romanul fragmentar al urmăririi lui Traian Manu de către Securitate. […] Un roman simfonic ultramodern realizat pe calapodul tragediei antice (vezi corul antic al vocilor feminine bârfitoare și plebee sau polifonia melancolic-angoasată a întoarcerii, pe ruinele trecutului personal). Variantă actualizată a unei* ***Odisei*** *prezente, intertextual, în profesia și în viața protagonistului,* ***Întâlnirea*** *este un roman al iluziei și al identității destabilizate. Tridimensionalitatea e obținută prin efectul de scufundare în memorie, dar și într-un inconștient (inclusiv lingvistic) deopotrivă personal și colectiv".* [CP, 2008 : 28]

Desigur că și alte aprecieri și perspective asupra romanului Gabrielei Adameșteanu sunt posibile și de dorit. Cărțile scriitoarei au, printre alte calități, și pe aceea de a stimula atitudinea critică a cititorului săi, nu neapărat doar a celor specializați.

BIBLIOGRAPHY

Adameșteanu, Gabriela, ***Întâlnirea,*** ediția a V-a definitivă, Iași, Editura Polirom, 2013

Adameșteanu Gabriela, ***Drumul egal al fiecărei zile***, Iași, Editura Polirom, 2015

Mușat, Carmen *Tentația trecutului-dezamăgirile prezentului*, Postfața la ***Întâlnirea,*** Iași, Editura Polirom, 2003

Cernat, Paul, *Rezistența la timp. Gabriela Adameşteanu între proza scurtă şi roman*, Prefață la ediția a IV-a a romanului *Întâlnirea***,** în volumul Opere II, ***Gara de Est. Întâlnirea***, Iași, Editura Polirom, 2008

ION D. SÎRBU- PETRILEAN STORIES

Maria Andreea Rasoveanu (Pădurean)
PhD Student, University of Pitești

Abstract:Unfortunately, Ion D. Sîrbu enjoyed more posthumous glory through his novels and memorial literature. These revealed a remarkable writer and came to the attention of the public and literary critics after 1989. The few works that passed the communist censorship filter remained almost unknown. After the dark years of oppression, the writer's editorial return is with Povestiri Petrilene (1973) and reveals a surprising prose writer who proves stylistic virtuosity in these literary miniatures. The purpose of this article is to illustrate that the sketches in this volume are preparatory exercises that announce the lines of force of the novels that constituted the big literature of this writer. In addition to sociogonic and cosmogonic narratives, there are also some subversive ones that use the strategies of double discourse, cleverly camouflaged under the apparent banality of the miners' life.

Keywords: communist censorship, editorial return, sociogonic narratives, subversiveness, double discourse.

Faima postrevoluționră a lui I. D. Sîrbu s-a datorat unei consistente literaturi de sertar ce l-a adus într-o binemeritată atenție prin romanele *Adio,Europa!*, *Lupul și catedrala*, volumul de corespondență *Traversarea cortinei* și *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*. Receptarea sa postumă a fost unanim laudativă și repară o viață atinsă profund de nedreptate.

În cazul acestuia, relația dintre eul biografic și eul naratorial e paradoxală, iar Antonio Pătraș remarcă „legătura ombilicală dintre dintre viață și scris, literatura propriu-zisă fiind analizată, atunci când s-a întâmplat să fie, mai puțin ca obiect estetic de sine stătător și mai mult ca „oglindă“ a personalității și a memoriei autorului”[1]. Este normal să fie așa, deoarece viața lui Ion D. Sîrbu, deși ancorată într-un context istoric bine determinat, pare să împrumute consistent atributele ficționalului. De altfel, devine- spre marea și declarata sa nemulțumire- inspirația pentru eroul lui Preda din *Cel mai iubit dintre pământeni*, Victor Petrini. „Dacă am fost totuși furios atunci când am citit acest roman, nu era pentru faptul că mi se părea că el seamănă cu viața mea- odată ce ai scris un lucru nu mai este al tău-, ci pentru faptul că- i-am și spus acest lucru lui Marin Preda- nu ai voie să scrii despre pușcărie, despre mină și despre filosofie, mai ales, după ureche”.[2] Deși și-ar fi dorit să fie el cel care își spune povestea și avea în proiect să scrie o carte de amintiri despre Blaga, la finalul anului 1988 află că suferă de o maladie incurabilă și se stinge cu doar trei luni înainte de căderea comunismului. Observatorul/ cititorul din postcomunism se află mereu în căutare de portrete exemplare de intelectuali-scriitori consecvenţi cu menirea lor în era totalitară (adică având curajul de a sancţiona abuzurile puterii, de a rămâne neimpresionaţi de avansurile ei), portrete care nu sunt prea uşor de găsit. Fascinaţia pentru I.D. Sîrbu din era post-totalitară se explică şi prin vizibila concordanţă dintre postura de intelectual, cea de martor implicat şi cea de autor a cărui operă respiră aerul dizidenţei. Destinul

[1] Antonio Pătraș- https://romanialiterara.com/2019/08/centenar-ion-d-sirbu/
[2] Ion D. Sîrbu- Ultimele…, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu, 2020, pg 44

său demonstrează că, nici în cele mai sumbre condiții, cel care are adânc sădite în ființa sa valorile morale nu abdică de la verticalitate și dovedește că slugărnicia, lichelismul și arta compromisului nu sunt obligatorii pentru a traversa râurile sordide ale perioadei comunismului.

Scrierile postume amintite umbresc întru totul operele apărute antum, deși ele trebuie valorificate pentru o înțelegere corectă a scriitorului. Din păcate, ca și scriitorul, creațiile antume par născute într-o zodie a ghinionului, așa cum remarcă Nicolae Oprea: „Chiar dacă n-ar mărturisi-o – în epistolarul *Traversarea cortinei*: „eu am un mare ghinion: *tot ce scriu apare după zece–cinsprezece ani*, nu mă pot bucura" – , este evident că Sîrbu a fost frustrat de bucuria scriitorului publicat la timp şi receptat ca atare. Aproape toate cărţile sale sunt editate cu simptomatică întârziere"[3]. Acesta debutează cu proză scurtă: *Concert,* Editura Tineretului, 1956. De această nuvelă extinsă autorul se va dezice și o va trece sub tăcere în bilanțurile bibliografice deoarece îi recunoaște limitele valorice și concesiile pe care le face prin ea realismului socialist.[4] La o lungă distanță îi urmează *Povestiri petrilene,* Editura Junimea, 1973 și *Șoarecele B și alte povestiri*, Cartea Românească, 1983. Ca și la alți scriitori români (Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Marin Preda), prozele scurte constituie adevărate exerciții pregătitoare/ exerciții de prestidigitație care anunță creațiile romanești ulterioare. Episoade din aceste povestiri constituie elemente narative in nuce pe care le va introduce în *Adio, Europa!*. De altfel, și la alți prozatori, nu doar la I.D. Sîrbu, genul scurt a fost socotit, după lungile decenii de așteptare a romanului, drept tentativa scriitorului român de a recupera un gen literar sau, așa cum l-a numit Manolescu, „experiența pregătitoare în vederea romanului".[5]

Volumul *Povestiri petrilene* are- asemenea autorului- o istorie zbuciumată, deoarece încă din 1956 Sîrbu depunea la Editura Tineretului o lucrare ce conține vechi povești ale minerilor din Valea Jiului devenite aproape mituri prin larga circulație orală. În plin obsedant deceniu, o carte care ilustrează un topos și un etos valorificat pozitiv de puterea comunistă, ar fi trebuit să treacă de cenzură. Însă accidentele destinului sunt constante în biografia lui I. D. Sîrbu. La 16 septembrie 1957 este arestat pentru omisiune de denunț deoarece în urma evenimentelor din Ungaria (în toamna anului 1956) asistase (fără a interveni în vreun fel!) la o discuție în redacția revistei *Teatrul*. Aici, Șt. Augustin Doinaș dialogase cu Marcel Petrișor, jubilând când auzise cum spusese Petrișor că și la noi ar trebui să se întâmple ce s-a petrecut la maghiari. Ochii și urechile cenzurii au raportat imediat discutia dușmănoasă, iar I.D. Sîrbu e ridicat de pe stradă și condamnat inițial la un an și ulterior la șapte ani de detenție (pentru că își apărase confratele). Doinaș fusese și el arestat, dar deși participase activ la discuție, face mai puțini ani de închisoare.

Volumul de povestiri aflat aproape de publicare a fost dat la topit, manuscrisul fiind declarat pierdut. După ce primește, în 1966, dreptul la semnătură, începe munca de recuperare a textelor așa cum însuși mărturisește într-o înregistrare pe banda magnetică transcrisă în volumul îngrijit de Toma Velici: „*Povestirile petrilene* le-am refăcut în parte (…), patru nuvele le-am regăsit publicate în diferite reviste și astea le-am transcris, pentru că vechile povestiri minerești le aveam în memorie, iar celelalte le-am refăcut cum am putut".[6] Volumul depus la editură nu e considerat demn de publicare și „redacția" solicită câteva modificări- renunțarea la unele proze și înlocuirea cu altele inspirate din universul minei. Sîrbu renunță la textul *Păcatul fratelui Vasile* (îl va introduce în celălalt volum de povestiri, *Șoarecele B...*) și inserează nuvela *Concert,* cu

[3] Nicolae Oprea- *Receptarea critică și revanșa postumă*, Viața Românească, nr.9, 2019
[4] Cristea- Enache, Daniel- *I.D. Sîrbu- Pagini de dicționar*, Viața Românească, nr5, 2007
[5]Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 552.
[6] Ion D. Sîrbu- Povestiri petrilene, Editura Măiastra, Tg- Jiu, 2014, pg 6

care debutase. Predat editurii Junimea în 1970, volumul va apărea la sfârșitul lui 1973, dar nu fără peripeții. Proza *Crucea* este acuzată de misticism și autorul crede că acesta ar putea fi un motiv pentru care recepatarea critică a cărții e aproape absentă. Există o singură recenzie, a lui Radu Șt. Mihail: „ *Povestiri petrilene* au sub obiectiv oameni și fapte de ieri și de azi (…). E vorba de viața modestă și schimbătoare a muncitorului de altădată, ca și de împlinirile vieții de azi. Suferința și resemnarea, ritualul muncii zilnice, al odihnei și al mesei, reconstituie o atmosferă plină de pitoresc sobru dincolo de care se înrevăd parcă marile și eternele adevăruri care ne confruntă existența."[7] Recenzia fie a fost făcută fără o citire atentă și integrală a volumului, fie pentru a trece de cenzură, deoarece niciunde nu se reflectă *împlinirile vieții de azi* la fel cum e greu de înțeles cum compară autorul textele cu „durerile înăbușite de la Brătescu-Voinești". Posibil ca, așa cum afirmă Alexandru Dumitriu, critica literară să neglijeze opera antumă: „*Povestirile petrilene* sau dramaturgia cu iz „proletar" a lui Sîrbu nu au atras prea mult critica literară, dedată, o bună parte a ei am impresia, unui inflexibil aristocratism. Literatura lui minerească e, de regulă, trecută la „și altele". Astfel, prozele „subterane" sunt adesea așezate în „subteranul" operei lui Sîrbu".[8]

Volumul de povestiri e o oglindă a unui topos mitic, a unei matrice spirituale ce a amprentat existența scriitorului. Petrila natală este configurată din înălțimile albastre ale Parângului până în galeriile labirintice ale minelor, deoarece Sîrbu „coboară cerul mitologiei minerești aproape de om sau ridică omul adâncului aproape de cerul mitic."[9] Într-o scrisoare adresată lui Bujor Bogdan (fost gazetar și director al minei Petrila) reprodusă de Alexandru Dumitriu[10], Sîrbu relevă importanța acestui spațiu- matrice pentru devenirea sa: „consider Mina Petrila ca fiind mina strămoşilor mei. Umbra Tatălui meu, a Bunicului şi Străbunicului meu, plutesc încă în memoria mea afectivă. Chiar şi propria mea umbră, *umbra mea morală şi filozofică*, nu se poate desprinde de categoriile de destin şi caracter, legate de mină, cinste, moarte." Într-o altă scrisoare adresată lui Virgil Nemoianu spune că minerii, la fel ca agricultorii și marinarii au un orizont propriu, o filosofie de viață singulară constituind o LUME. De aceea minerii epuizează un orizont constituit din resemnări, tăceri și eroism în fața morții pe care nicio altă categorie socială nu o are. Toate aceste subtilități ale sufletului sunt surprinse în cele două părți ale volumului.

Prima parte a povestirilor cuprinde douăzeci și trei de narațiuni cu caracter sociogonic și cosmogonic marcate de oralitate. Multe dintre ele debutează ca basmele, sub semnul incertitudinii temporale marcând un illo tempore, dar nu și un tărâm îndepărtat deoarece toposul e mereu același: „A fost odată un cioban" (*Ion cel schimbat*), „Demult, demult de tot, cu sute sau mii de ani în urmă, s-a întâmplat odată o mare nenorocire" (*Lumina și umbra*), „În stră-străvemuri, o dată s-a apucat apa să se certe cu pământul" (*Prima mâncare*).

Vagul temporal nu se asociază ca în cronotopul basmelor cu cel spațial, deoarece toate reprezentările acestuia sunt concrete și ușor reperabile în universul petrilean. Acest spațiu este dominat de două simboluri: muntele Parâng și galeriile minei. Muntele are o bogată simbolistică ce ilustrează supremația, ideea de transcendență divină și de loc al hierofaniilor. În *Povestiri petrilene* acest topos devine unul central, un spațiu protejat, sacralizat și benefic cu toate

[7] Radu Șt. Mihail- I. D. Sîrbu: *Povestiri petrilene,* Cronica, 1974, pg 4

[8] Alexandru Dumitriu- *Ce mai știți de Gary?*, https://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/CC-6-7-2019_web-1.pdf

[9] Dumitru Velea- *Cu lampa în mână prin galeriile lumii*, România literară, nr.32, 10 august 1989

[10] Alexandru Dumitriu- O mină, o lume, o morală. I.D. Sîrbu, www.observatorcultural.ro, nr 797/ 2015

caracteristicile cronotopului echilibrului.[11] În *Ion cel schimbat* e numit familiar Taica Parâng, iar în *Cum a fost la început* e configurat ca un veritabil centru al lumii şi spaţiu al abundenţei „Dumnezeu a făcut pe pământ Parângul cu toate bunătăţile lumii şi ale vieţii". Mina este celălalt spaţiu simbolic pentru universul petrilean. Este un simbol matriceal ce se asociază atât pântecului matern, cât şi pământului matcă a tuturor fiinţelor. Ca şi peştera, labirintul sau mormântul se înscrie în paradigma simbolurilor claustrofobe, opunându-se diurnului şi lumii văzute. Pentru mineri, este un loc al sacrului şi al relevării adevăratei naturi umane. Galeriile subterane comunică cu exteriorul şi sunt susţinute de bârne de brazi (ca într-o legătură cu muntele) care încep, în momente de cumpănă, să „vorbească" pentru iniţiaţi. În schiţa *Când brazii înfloresc*, galería minei devine mormântul unor mineri prinşi în abataj. Cel mai în vârstă înţelege iminenţa morţii din glasul minei şi al bradului „în limba minerilor când brazii înfloresc înseamnă că, din cauza unei uriaşe presiuni, stâlpii se desfac în aşchii şi arată, dacă îi priveşti cu ochiul strâns, ca nişte palmieri albi ale căror ramuri cresc văzând cu ochii". Demn, minerul propune ortacilor: „să rămânem ce suntem, mineri şi bărbaţi. Când va veni moartea să ne găsească mândri şi drepţi". În acestă anticameră a morţii condiţia efemeră a omului este surclasată de puterea de sugestie a clipei. Asemeni lui Faust, minerii sunt provocaţi să povestească fiecare „acea întâmplare din viaţa lui care i s-a părut cea mai frumoasă, cea mai fericţă. Clipa în care a simţit că nu a trăit degeaba şi că viaţa a meritat să fie cunoscută". Deşi spaţiu al subteranei, mina nu este lipsită de lumină. E lumina sufletului simplu, curat al minerului, dar şi ilumina lămpii/ lămpaşului care devine un element identificator al acestuia. Minerul fără lampă e inexistent. În schiţa amintită anterior după ce povesteşte amintirea cea mai dragă, fiecare îşi stinge lampa simbolizînd finalul vieţii. Minerul fără lampă e cel ce a făcut pactul cu diavolul, vânzându-i lampa spre a scăpa de sărăcie (*Lampa*). Sâmburele de lumină al lămpaşului este focul sacru, focul domesticit, simbol al sfinţeniei şi al vieţii contemplative care oferă tihnă omului şi alungă întunericul. Rămas fără el, omul decade, se „câinoşeşte" şi nici nu poate muri ca toţi ceilalţi.

În toate povestirile volumului instanţa naratorială aparţine unei voci subiective ce se adresează permanenent unui naratar ce aşteaptă poveştile cu nerăbdare „Acum, după ce v-am povestit cum a ajuns minerul bătrân în rai, să vă spun mai departe ce s-a întâmplat după aceea". Toate povestirile sunt construite sub forma unor adresări directe şi dialogul viu umbreşte descrierea sau pasajele reflexive. „Povestirile sunt de fapt ample confruntări dialogice dintre două sau mai multe personaje, în care opiniile autorului răzbat spre cititor fără filtre interpuse, fie prin intermediul unui narator de persoana I, fie printr-un personaj-reflexiv asumând rolul central în discurs".[12]Vocea narativă inserează în fiecare povestire o morală, o explicaţie cauzală sau o critică ce par, la prima vedere, tangenţiale cu basmele sau legendele, dar care „citite având în minte timpul în care au fost scrise (contextul), fac vizibilă aceeaşi dialectică a luciditătii faţă de nişte vremuri tulburi, acelaşi spirit intelectual critic faţă de excesele epocii."[13]

Sunt câteva schiţe caracteriologice care justifică vorbe de duh ce circulă prin lumea minerilor şi fac referire la personaje ce au intrat în paremiologia locală. Ion cel schimbat primeşte două suflete corespunzătoare vieţilor de cioban şi de miner pe care le trăieşte, Avram al Sofiei trăieşte cu nostalgia mării şi lumea îl crede nebun, soţia bună este un înger căzut care poartă încă pe spate urmele aripilor ce i-au fost tăiate la coborârea în lume. Personajele par arhetipuri umane ce descoperă existenţa cu uimire, trăind în simbioză cu elementele naturii, cu

[11] Corin Braga- Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar literar, Editura Polirom, Iaşi, 2020
[12] Andrei Simuţ- *I. D. Sîrbu şi imaginarul distopic disident*
[13] Andrei Simuţ- op. cit.

spațiul edenic și cu cel demonic. De altfel, Dumnezeu, Sfântul Petru și Diavolul sunt prezențe vii, concrete, iar munții, brazii, frunzele, animalele sunt antropomorfizate.

Există în *Povestiri petrilene* câteva schițe cu un subtil caracter subversiv care exploatează dublul înțeles al discursului, esopismul, ironia și sunt bine camuflate sub banalitatea faptului mărunt. În *Zborul graurilor* se ilustrează condiția marginalului, a celui ce nu vrea să se integreze în stol și „a gândit una bună, a strâns din cioc și „zbughi!", o luă razna". Zborul său e unul „cu figuri" atrăgând admirație nerostită din partea celorlați și apoi curaj în a i se alătura. Metamorfoza lui este o expresie a unei personalități căreia îi repugnă alinierea unificatoare și dorește individualizarea, libertatea. Devenit el conducătorul stolului, respinge graurul mic și nesupus ce se ridică de la marginea grupului „Până într-o zi când… Pricepi? Povestea asta-i de când lumea și n-o să se sfârșească până o fi lumea lume".

Prietenia șobolanului e o parabolă a naturii umane incapabile de transformări caracteriale. Minerul își alege ca prieten în galeriile întunecate un șobolan pe care îl hrănește, îl lasă să i se urce pe umăr, să îi caute prin buzunare. Când e rănit, incapabil să se miște șobolanul botezat Șobi vine și pricepe pericolul în care e prietenul său care îl roagă să meargă la ortaci pentru a-l salva. Dar Șobi nu poate trece de condiția animalică și începe să caute mâncare în ciuda vorbelor pe care naratorul subliniază că le înțelege. Negăsind hrana, mușcă din urechea celui ce zăcea și pretinde că îl ajută „Uite, încerc să te salvez, trag de tine să te scot din necaz". Șobolanul este imaginea celui ce pare nefericit și neajutorat, a celui hăituit, dar care, dotat cu inteligență și cu o glandă a oportunismului, nu ezită să atace tocmai pe cel care îl ajutase. Finalul e tipic unei morale explicite „afară se plimbă mult mai mulți și mai răi șobolani decât în întunericul murdar și urât al galeriilor de sub pământ". I. D. Sîrbu i-a cunoscut pe mulți dentre aceștia.

Scurte, concentrând o morală sau plantând o aluzie, *Povestirile petrilene* sunt miniaturi literare ce dezvăluie un prozator care descinde din Neculce și Creangă și dovedește plăcerea vorbei. Daniel Cristea- Enache remarcă în povestiri „dozajul între fantastic și simplul paremiologic, legenda cu deschidere cosmologică și aceea cu unghi- mai ascuțit- sociologic, în fine, între culoarea, atmosfrera, umbrele și penumbrele originale și, pe de altă parte, coridoarele posibile ce fac legătura între mit și rit."[14] Se poate afirma că prin acest volum prea puțin adus în atenția publicului se prefigurează forța epică a romanelor ce vor rămâne în sertar și care vor constitui revanșa literară a lui I. D. Sîrbu.

BIBLIOGRAPHY

Braga, Corin (coord.)- *Enciclopedia imaginariilor din România*, Editura Polirom, Iași, 2020

Cristea- Enache, Daniel- *I.D. Sîrbu- Pagini de dicționar*, Viața Românească, nr. 5, 2007

Crohmălniceanu, Ovid, S., Heitmann Klaus- *Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Universalia, București, 2000

Dumitriu, Alexandru- *Ce mai știți de Gary?*, https://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/CC-6-7-2019_web-1.pdf

Dumitriu, Alexandru - O mină, o lume, o morală. I.D. Sîrbu, www.observatorcultural.ro, nr 797/ 2015

[14] Daniel Cristea- Enache - *I.D. Sîrbu- Pagini de dicționar*, Viața Românească, nr5, 2007

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Mihail, Radu Șt.- I. D. Sîrbu: *Povestiri petrilene,* Cronica, 1974

Oprea, Nicolae- *Receptarea critică și revanșa postumă*, Viața Românească, nr.9, 2019

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu – de veghe în noaptea totalitară*, Editura Universitții "Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2003

Simuț, Andrei - *I. D. Sîrbu și imaginarul distopic disident,* Revista Transilvania, nr.3, Sibiu, 2016

Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017

Sîrbu, Ion D.- *Povestiri petrilene*, Editura Măiastra, Tg- Jiu, 2014

Sîrbu, Ion D.- *Ultimele…*, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu, 2020

Velea, Dumitru - *Cu lampa în mână prin galeriile lumii*, România literară, nr.32, 10 august 1989

E.M.CIORAN'S PARADOX OF GOODNESS

Marinela-Alexandra Popa (Enache)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: E.M. Cioran's burden of anguish and restlessness, borne with an unrestrained individual voluptuousness of sensation, offers the outside world an authentic vision of all that is holiness, morality, clemency and purification. The twentieth-century maker of clear and eloquent ideas lucidly instills in the souls of family members and friends alike the seeds of goodness, the basic moral value of each individual. Goodness in E.M. Cioran's vision reflects the way he relates to humanity, to the people around him, and to himself. The naturalness of his altruistic behaviour can be seen in his relationships, the most valuable testimony of which is the work "Exercises of admiration". The whole work denotes refinement of expression, sympathy and virtue. Following the thread of the major events of his philosophical existence, we can identify and elevate the term Cioran goodness to the level of a theory, namely, the theory of goodness. This theory of goodness is particularly striking for its originality, as well as for a lucidity of soul harmoniously cultivated through the experiences and sensations it has undergone. It is noteworthy that, despite his suffering and pessimism to the point of nihilism, E.M. Cioran tries to keep his admiration alive, along with a rational and loyal approach to the people of genius whom he admires, people who have marked his existence intellectually.

Keywords: Goodness, admiration, reason, morality, existence.

Introduction

En approfondissant l'œuvre du grand philosophe français d'origine romaine, nous percevons le fardeau d'angoisse et d'anxiété de Cioran, porté par une volupté individuelle de sensations débridées. Il apporte au monde extérieur une vision originale de tout ce qui est sainteté, moralité, miséricorde et purification, à travers des exemples pertinents et des exposés clairs et exceptionnels. Créateur d'idées claires et éloquentes au XXe siècle, il incarne lucidement dans l'âme des membres de sa famille et de ses amis les graines du bien, la valeur morale fondamentale de chaque individu. Il convient de noter le courage de Cioran d'observer et de révéler des vérités, quelles qu'en soient les conséquences. Ce type de courage apparaît également lors de ses études doctorales à Paris, lorsque le jeune écrivain Cioran place la connaissance de la langue française, de la culture et de la civilisation de la France au-dessus des cours de doctorat obtenus sur une base juridique méticuleuse. C'est ainsi que Paris, la ville lumière traversée par la Seine, l'une des plus grandes villes du monde occidental, attira le philosophe en herbe. Il devait achever son œuvre monumentale en écrivant exclusivement dans la langue française, élégante et distinguée. Dans tout ce tumulte de sensations effervescentes, on retrouve cette sorte de bonté tirée d'une enfance lointaine et précoce.

Théorie de la bonté, l'héritage d'un sentiment de bienveillance

Cette bonté acquise auprès de sa mère, sur la lignée maternelle, une bonté qui endure et crée sans cesse sans se plaindre. Chez cet artisan d'exception, la création, la genèse de son œuvre lui apporte une satisfaction morale, une satisfaction de l'âme sans attendre les prix d'argent, les distinctions, les ascensions, etc. C'est dans ce cadre intime que la variété de bonté de Cioran

entre en jeu. Avant de mettre en lumière la théorie de la bonté chez le remarquable Cioran, cherchons à définir la bonté.

Qu'est-ce que la bonté? Et surtout, que signifie être une bonne personne? En quête d'une réponse favorable, on découvre que la bonté signifie tout d'abord gentillesse, faveur, amitié, et que l'amitié désigne ensuite la douceur, la miséricorde, le don, la bonne action.

Dans la vision de Cioran, la bonté reflète la manière dont il se rapporte à l'humanité, aux personnes qui l'entourent et à lui-même. Le caractère naturel de son comportement altruiste est visible dans ses relations, dont le témoignage le plus précieux est l'ouvrage, « Exercices d'admiration ».

L'ensemble de l'œuvre dénote le raffinement de l'expression, de la sympathie et de la vertu. En suivant le fil des événements majeurs de son existence philosophique, nous pouvons identifier et élever le terme de « bonté » de Cioran au rang de théorie, à savoir la théorie de la bonté. Cette théorie de la bonté est particulièrement frappante par son originalité, ainsi que par une lucidité d'âme harmonieusement cultivée au fil des expériences et des sensations vécues.

Il faut noter qu'en dépit de sa souffrance et de son pessimisme, il a atteint le nihilisme. E.M. Cioran tente de garder vivante son admiration, ainsi qu'une approche rationnelle et loyale du génie qu'il admire et qui a marqué son existence intellectuelle.

La bonté droite et éternelle de cet insomniaque troublé renvoie à la bonté continue d'un être humain à la croisée des destins et des époques, aux bonnes actions accomplies sans attendre de récompense, de bénéfice matériel ou moral.

Être bon, c'est en effet disposer d'une noble force de discrétion. Qu'est-ce que la discrétion du philosophe Cioran? La discrétion de Cioran a soulevé de grandes questions tout au long de sa vie et jusqu'à aujourd'hui. La discrétion de Cioran peut être considérée comme sa qualité la plus précieuse, il préfère ne pas révéler sa vie privée aux curieux.

C'est pourquoi sa compagne de toujours, la professeure Simone Boué, était protégée, voire à l'abri des regards indiscrets. En revanche, EM. Cioran a eu l'occasion de passer la dernière partie de sa vie avec une femme plus jeune, une doctorante de 35 ans, Thoma Friedgard, qui a créé une sorte de dépendance sensuelle pour le philosophe.

Le philosophe a longuement réfléchi, a fait appel à ses ressources morales et à l'intégrité de sa personne et a décidé de donner à Simone Boué la place qui lui revenait dans sa vie. Dans ce cas, on peut aussi voir la bonté dont Cioran a fait preuve. A savoir, le choix de la femme qui était à ses côtés depuis des années, la femme dévouée, calme, douce, la femme qui avait de la bonté dans les yeux et dans l'âme.

Ce type de bonté, rencontré cette fois chez la compagne de Cioran, illustre la vertu divine même par laquelle nous démontrons que nous pouvons être humbles, honnêtes et d'une grande aide pour notre prochain qui est souvent dans l'embarras.

La bonté de l'homme Cioran est comme la bonté de Dieu telle que l'enfant Émile l'a enseignée dans son enfance, à l'église de son village natal et dans sa famille.

Il est bien connu que Cioran est issu d'une famille noble originaire de Transylvanie, son père étant protopope orthodoxe, prêtre, mais aussi conseiller du Métropole de Sibiu, et sa mère était la fille d'un notaire, plus tard nommé baron par les Austro-Hongrois.

L'unicité de cette phénoménologie de la bonté, de la foi de Cioran, n'est pas perçue selon ses attentes par la société roumaine, ses amis et même sa famille. La splendeur du style littéraire de son fils n'enchante guère ses parents, Cioran lui-même leur reprochant dans ses lettres de ne pas comprendre ses écrits et implicitement ses douleurs insomniaques. Bien qu'indigné, Cioran trouve la force de mettre de côté ces profondes incompréhensions, il revient au sentiment d'un

amour sans limite pour sa famille, d'un amour qui perdure au-delà du temps, au-delà de l'horizon, au-delà des symboles et même au-delà de la mort.

Les formules de politesse utilisées au début des lettres traduisent beaucoup d'amour, de tendresse et de respect à l'égard des parents restés au pays. Par exemple, Cioran utilisait souvent la formule « aimés parents » et conseillait ensuite à son père de travailler moins et de protéger sa santé. Il témoigne dans les célèbres *Cahiers* combien la mort de sa mère, la personne la plus importante de sa vie, l'a affecté. Sa mère étant la seule personne à laquelle le grand philosophe s'identifie. Il semble qu'il ait hérité de sa mère cette inquiétante mélancolie, causée par l'insomnie. Également ici, dans les Cahiers, Cioran rappelle le courage de sa mère et la volupté avec laquelle elle affrontait la vie.

Une précision supplémentaire concernant sa famille et le temps passé avec ses proches témoigne d'une agitation sans bornes. Les souvenirs de son enfance le transportent dans une dimension d'impuissance et d'amertume. Le jeune Cioran a héroïquement résisté aux pensées obsédantes qui ont assombri son adolescence.

Il est bien connu que Cioran est insatisfait de lui-même et c'est pourquoi il cherche, la vérité absolue. La même exigence est faite aux autres, d'être sensibles et bons. Les seuls plaisirs qui aident Cioran à rester en vie restent les livres de qualité, presque dévorés par le grand consommateur de textes classiques, et les promenades incessantes à travers la ville de l'amour. La promenade préférée de Cioran est le jardin du Luxembourg. Cioran lui-même affirme et reconnaît que Paris est la seule ville dans laquelle on peut vivre. La métropole dans laquelle on peut rêver, créer et aimer. C'est le seul lieu où le brillant philosophe Cioran s'est identifié pour continuer son existence et implicitement son œuvre. Et pour ces deux plaisirs, Cioran est et sait être reconnaissant. C'est grâce à ces plaisirs que sa vie a continué, qu'il a gagné l'immense bataille contre les doutes, les incertitudes et les angoisses.

C'est grâce à ces plaisirs que sa vie a continué, qu'il a gagné l'immense bataille contre les doutes, les incertitudes et les angoisses. Finalement, il a eu le privilège de vieillir dans les rues de la capitale la plus charmante du monde.

> « Je n'ai pas pleuré quand mon père est mort, ni quand plus tard ma mère
> est morte à son tour, j'ai pleuré aujourd'hui, en pensant qu'ils n'étaient plus,
> parce que j'écoutais une rengaine qu'ils aimaient. »[1]

La bonté et l'amour de Cioran pour ceux qui lui ont donné la vie vont au-delà de l'ordinaire, au-delà de l'ordre des événements et des coutumes. La profondeur, la douleur réelle de la perte de ses deux parents est donnée par des moments, des leçons et, surtout, des souvenirs. La douleur est ressentie à travers le souvenir d'une chanson, d'une expression, d'une lettre, d'une image ou même d'un rêve. Rien ne peut effacer complètement ses souvenirs, son origine et le sentiment de bonté avec lequel elle a grandi. Toute sa vie porte ses origines cachées quelque part dans un coin de son âme pleine de candeur. Cette qualité permet à Cioran de se faire des amis, de les admirer, de correspondre avec eux et de fabriquer de précieux souvenirs.

> « 17 octobre Minuit et demi.
> Un an depuis la mort de ma mère. C'est comme si elle n'avait pas vécu.
> Elle *existe* encore seulement dans le souvenir de mon frère et de moi; pour
> le reste, oubli. Peut-on appeler *survivre* le fait de se perpétuer dans la

[1] Cioran, Cahiers, Gallimard p. 1053

mémoire de deux êtres frêles et menacés? »[2]

La douleur de la perte de sa mère pousse Cioran, un an plus tard, à se rebeller, incapable de concevoir comment un homme si vivant, si courageux et si dévoué peut disparaître si facilement de la mémoire des autres. De cette rébellion naissent les questions de la pérennité, de la qualité humaine et de la perpétuation. Curieusement, cette fois-ci, Cioran qualifie d'insuffisante la présence de sa mère dans sa mémoire et celle de son frère Aurel. Selon ses convictions, une personne digne devrait avoir l'honneur d'être humanisée à grande échelle et pas seulement par deux êtres fragiles, éprouvés par de grandes souffrances. Seule la pensée que sa mère oubliée et non pleurée par sa génération confirme à Cioran que toute naïveté religieuse est inutile après la mort.

En revenant à la théorie de la bonté identifiée chez ce philosophe universel, plusieurs questions s'entremêlent dans mon esprit, des questions sur l'homme-philosophe, mais aussi des questions sur l'homme Cioran, l'individu profond et raffiné. Qu'est-ce qui l'a poussé à s'isoler du monde? Qu'est-ce qui l'a poussé à s'isoler du monde, au point de ne pas vouloir être identifié dans la rue? Qu'est-ce qui l'a poussé à s'isoler du monde, au point de vouloir ne pas travailler?

Toutefois, j'ai également un ensemble de questions qui sont différentes de celles qui ont été soulevées ci-dessus. Comment arrêter de penser négativement quand on est dépendant d'un état angoissé? De quelle bienveillance de la part de ses proches une personne déprimée a-t-elle besoin pour guérir?

Quelles vertus doit avoir la personne qui se trouve face à l'homme souffrant d'une telle maladie?

Toutes ces questions nous poussent et nous conduisent à élucider pas à pas le mystère de la vie de l'antiphilosophe E.M.Cioran.

Ce mystère se révèle sous la forme de dogmes religieux, parfois inaccessibles à la raison humaine. Initié à l'art de l'écriture, il devient un créateur d'ironie, d'humour noir inégalable et de taquinerie. Le jeune Cioran parcourt minutieusement les grands classiques de la littérature universelle et fait le choix de cultiver sa langue pour franchir toutes les barrières. La singularité de Cioran au XXe siècle le place aux côtés des existentialistes, notamment Jean-Paul Sartre, mais c'est précisément cette singularité provocatrice qui lui permet de dépasser ses idoles, ses collègues et ses disciples.

En revenant avec ferveur sur les sentiments de bonté que Cioran manifeste à l'égard de ses proches, nous rappelons comme preuve de cette bonté, sa relation avec son frère Aurel. Il éprouve pour lui des sentiments très forts et ressent un besoin constant de le protéger. Pour des raisons de bienveillance à l'égard de son frère, il élabore un plan de traitement admissible de son point de vue et lui envoie ses médicaments. Il ne faut pas perdre de vue que l'éminent philosophe lit abondamment des ouvrages médicaux. Il convient également de noter que la femme d'Aurel est médecin, mais qu'elle ne s'émeut pas des conseils de Cioran, sachant que ce dernier se soucie de son frère et qu'il fait tout ce qu'il peut pour l'aider. On peut voir chez Cioran un sens de l'humanité, un désir de faire le bien et même une attitude palliative.

> « La cruauté est la « chose » la plus ancienne que nous possédons. Elle est bien à nous. Elle n'est jamais fausse, puisque ses origines se confondent avec les nôtres. On dit si souvent de tel ou tel que sa bonté n'est qu'apparente, alors qu'il est très rare de parler de cruauté affectée, simulée

[2] *Ibidem,* p. 574

(alors qu'on parle rarement de cruauté…). La bonté est récente, acquise, elle n'a pas de racines profondes dans notre nature. Elle n'est pas *héritée. »*[3]

Il est évident que Cioran n'a jamais voulu tromper, c'est pourquoi il ne reconnaît pas le sentiment de bonté et ne s'y identifie pas. Sceptique, insomniaque, anxieux, il ne peut accepter le fait d'être bon, même si ses actes envers sa famille et ses amis le contredisent. Malgré ses grandes souffrances, il conserve une approche rationnelle et loyale envers les personnes qu'il admire, des personnes qui ont marqué son existence sur le plan intellectuel, en le plaçant sur les plus hauts sommets de la philosophie et de l'essayisme universel. Bien que Cioaran soutienne que la bonté n'a pas de racines profondes dans notre nature et qu'elle n'est pas héréditaire, il a lui-même hérité de certaines qualités de sa mère.

Tous mes mouvements de bonté, je les dois au scepticisme.
— On ne peut être bon sans scepticisme.
— Le scepticisme rend la bonté possible.
— Sans mon scepticisme, j'eusse été un monstre.
— Le scepticisme a tué en moi la bête de proie.[4]

En ce qui concerne la bonté acquise et vécue par le philosophe-homme Cioran, on peut trouver un lien direct avec le scepticisme. Sans cette sombre angoisse permanente, Cioran n'aurait pas nourri les sentiments des Canadiens envers ses pairs.

Seule la pensée profonde du désespoir l'a conduit à comprendre la force du bien. Une telle gentillesse venant du scepticisme l'a aidé à vaincre le grotesque, le barbare.

La puissance de la pensée de Cioran dépasse les limites de l'existence éphémère, avec lui tout acquiert une intensité maximale. Cet insomniaque révèle avec une force indéniable comment le scepticisme est devenu son allié fiable à des moments clés de sa vie. La gestion des forces négatives dans son for intérieur apporte au grand philosophe une paix partielle qui lui permet de ne pas détruire son destin.

La bonté est la qualité suprême qu'on puisse posséder. Elle n'est malheureusement jamais acquise ; on naît avec elle, et au cours de la vie, elle peut s'améliorer ou se corrompre mais elle ne saurait surgir d'un effort, d'un calcul d'altruisme et de générosité. Si on n'est pas bon de nature, on ne le deviendra jamais ; et ce qui est très grave, c'est que le plus souvent cette qualité ne se rencontre pas chez les grandes intelligences. C'est comme si elle était inconciliable avec le fonctionnement de l'esprit. On l'a assez dit qu'elle était plus fréquente chez les simples. Et cela est malheureusement vrai, encore que, quand ceux-ci se mêlent d'être méchants, ils le sont bien plus que les compliqués, et, ô merveille, d'une manière plus raffinée, plus astucieuse.
Je voudrais être bon, en tout cas meilleur que je ne suis. Je ne saurais y parvenir qu'en renonçant à porter un jugement sur les gens. Mais cela est impossible, car je suis un homme d'humeur (s), c'est-à-dire que je me sens viscéralement enclin à juger, à détester donc, mes semblables, presque tous odieux, il faut bien en convenir. J'ai toujours pensé que l'homme n'a pas été *réussi,* et que Dieu ou la Nature ne pouvait pas s'y prendre autrement, qu'il y avait une sorte de fatalité qu'il fut ce qu'il est.[5]

[3] *Ibidem*, p. 360
[4] *Ibidem*, p. 519
[5] *Ibidem*, p. 842

Conclusions

En conclusion, la bonté dans la vision de Cioran est innée, possédée. Le philosophe du XXe siècle offre une suite d'explications sur la genèse du sentiment de bonté. Il est curieux que toutes ces explications extrêmement profondes soient acceptées par les critiques littéraires, les philosophes et les intellectuels de tous les temps. Le raffinement de cette âme, remplie de douleur viscérale, met en lumière l'appréciation de personnes simples, chaleureuses et honnêtes. La fatalité, force divine invoquée par l'illustre philosophe, l'homme d'humeur comme il se proclame, le fait enchaîner une multitude d'hypothèses autour du sentiment de bonté. Il convient de noter que son célèbre travail révèle avec un courage inébranlable les vérités voilées par d'autres écrivains.

BIBLIOGRAPHY

Anton Dumitru, Istoria tehnicii, ed. Tehnica, 1993

Cioran, Cahiers 1957-1972, Gallimard

Dictionar de filosofia cunoasterii, ed. Tei

E.M. Cioran, Œuvres, Quatro Gallimard, Édition établie sous la direction d'Yves Peyré,1995

Emil Cioran, Tratat de descompunere, Humanitas, Bucuresti, 1992

Les cahiers de Ll'Herne, Laurence Tâcu et Vincent Piednoir, Édition de L'Herne 2009

William James Earle, Introducere in filosofie, ed. All Educational, 1999

THE SEMANTIC OF EMOTIONALITY IN DUILIU ZAMFIRESCU' POETRY

Roxana Florina Căprescu (Nicuț)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The modern analysis of poetry through the semantic content of lyricism (emotions) provides a more accurate understanding of the role played by an artist in the evolution of poetic language. In the semantic description of emotionality in Duiliu Zamfirescu's poetry, several semantic spheres (structure and properties) were proposed, manifested through the abstracts of affectivity, through contextual determinations and through the connotations of associative groups.

Keywords: euphoric, dysphoric, context, connotation, intertextuality.

1. Radiografia liricii. Duiliu Zamfirescu, fiind un poet fără vocație lirică (Manolescu, 1976, p. 99), a creat poezie din dorința de a se impune ca artist printr-un mimetism disimulat: „compunea asiduu, pe orice temă și în maniere diferite (...) lua ușor aerul oricui" (Ibidem). Din această cauză, problema dificilă pentru critica dintotdeauna era de a-l încadra într-o direcție literară. Ce este clar, este că Duiliu Zamfirescu nu s-a inspirat, ca și George Coșbuc de altfel, din romantismul francez (Apostolescu, 1909, p. 403).

Șerban Cioculescu, de exemplu, făcând paralela între perioada elenistă-italiană a lui Ion Pillat și cea îndelungată (timp de 18 ani) a lui Duiliu Zamfirescu, l-a încadrat la neoclasicism. Dar, în timp ce la Pillat etapele sunt în mare măsură distincte (perioada modernistă, neoclasică și tradiționalistă), la autorul *Vieții la țară*, aspectele sunt amestecate: poeziile tradiționaliste care amintesc de George Coșbuc, de Vasile Alecsandri sunt, așa cum au specificat criticii, alături de multe altele care amintesc de Eminescu, Macedonski, Bolintineanu, Leopardi, Horațiu, Theocrit, Carducci etc. Criticul Nicolae Manolescu, printr-un exercițiu de intertextualitate, găsește similitudini și cu texte ulterioare semnate de Șt. O. Iosif sau Ion Pillat.

Influența exercitată de poetul parnasian Carducci, pe care l-a cunoscut personal în Italia, implică trei dintre trăsăturile fundamentale ale parnasianismului. Prima ține de perfecțiunea formală a versurilor, în manieră clasică. A doua proclamă estomparea subiectivității afective, în favoarea unui mesaj dominat mai degrabă de inteligență decât de afectivitate. O a treia trăsătură a textelor parnasiene ține de glomerarea simbolurilor antice: teonime, toponime, antroponime (*Ulysse, Platon, Aristotel, Syracuza, Termopile, Hyperion*...).

Poezia lui Duiliu Zamfirescu, prin calitățile ei formale, prin bogăția de simboluri, dar și prin trăirile afective, cele mai multe fiind disimulări de împrumut, a cunoscut și o anumită polarizare. Astfel, criticii găseau suficiente exemple pentru a demonstra un anume deficit valoric, dar au fost și unii critici importanți (de exemplu M. Dragomirescu, 1976, p. 72), care au întocmit cronici favorabile selectând texte și pasaje remarcabile, ce nu lipsesc din ansamblul operei. Cântând din liră, sugerează criticii, Duiliu Zamfirescu era un foarte bun instrumentist, putând să execute orice partitură. Ușurința de a scrie și dorința de a publica, așa cum s-a mai arătat, l-au împiedicat să fie prim-solist, cu un repertoriu propriu și cu o personalitate distinctă. Cele câteva poezii (8 – 10), câte au evidențiat criticii din toată opera sa, nu sunt construcții majore, care să

impună o individualitate. Iar în alternativa poezie-proză, dexterităţile poetice ale autorului au decis în defavoarea primeia. Criticii au arătat că există pasaje cu mai multă trăire poetică în *Viaţa la Ţară*, decât în oricare dintre poeziile autorului.

Mihai Dragomirescu subliniază eterogenitatea structurală a volumelor de versuri („Duiliu Zamfirescu a scris în toate genurile de poezie" – Ibidem) dar îi evidenţiază o oarecare originalitate „în lirismul său din pasteluri şi idile, din ode şi meditaţii" (Ibidem). În pasteluri şi idile criticul scoate în evidenţă numai deosebirile faţă de Alexandri, Bolintineanu, Coşbuc, neglijând asemănările destul de însemnate, care puneau sub semnul întrebării tocmai ideea de originalitate.

În aceeaşi notă, scrie mai târziu şi Ion Pillat care subliniază, în plus, dozarea armonioasă de-a lungul întregii opere, a neologismelor şi a cuvintelor arhaice (cf. Pillat, 1976: 82).

Determinat să se obiectiveze în sinteza studiului, poetul-critic Ion Pillat arată că pentru generaţiile următoare, din întreaga operă poetică (circa 200 de poezii) rămân valabile numai câteva, pe care le aminteşte: *La lună, Culcate-s romănițe, Vara, Iulie, Barza, Flori de Paşte, Sosesc* şi *Malvina*.

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, criticul George Călinescu, în urma unui examen de intertextualitate (Eliade, Alecsandri, Eminescu, Coşbuc), notează: „Puţinele poezii ce rămân, foarte graţioase, în care uşoara preocupare de moarte ia corp fără mitologie în fumul alb al parfumului de Bărăgan" (Călinescu, 1982, p. 535).

La fel, selectând dintre similitudini şi diferenţieri, criticul literar Nicolae Manolescu, apreciază fără rezerve, câteva poezii (*Sosesc, Vara, Curgea Siretul liniştit*) consemnând că: „sunt în fond nişte pasteluri muzicale (...), învăluite în indicibilă tristeţe. Acestea se pot cita întregi, iar unele strofe sunt chiar foarte bune" (Manolescu, 1976, p. 102).

Duiliu Zamfirescu a înţeles arta ca *tehné*, ca meşteşug, şi şi-a înzestrat laboratorul său poetic cu achiziţii din vastele sale lecturi din literatura română şi universală. Criticii au consemnqat acest lucru: „Poetul se hrănea din lecturi" (Gafiţa, 1970, p. IX); „Un scriitor este şi rezultatul lecturilor lui" (Adam, 1979, p. 17).

Printre aceste lecturi, poetul nu s-a regăsit pe sine, nu s-a individualizat decât rareori, sigur, din aceleaşi cauze (uşurinţa de a scrie şi dorinţa de a publica). Rezultatul a fost că, de cele mai multe ori, textele sale se caracterizează prin artificialitate (cf. Manolescu, 1976, p. 99) şi printr-o versatilitate afectivă.

Rămân de analizat felul în care, într-un corpus de texte caracterizat prin intertextualitate, se configurează şi funcţionează sferele semantice ale afectivităţii.

2. Semantica afectivităţii. Analiza lexicului afectivităţii a fost cercetarea care a preocupat mulţi pragmaticieni străini (Anscombre, Rastier etc – 1995; Anscombre – 2006. cf. Mancaş, 2014, p. 8, 9) şi români (Mancaş, 2006, 2014; Stoica, 2011... cf. Ibidem) aceştia din urmă, cu dezvoltări teoretice şi aplicaţii pe textele unora dintre cei mai importanţi poeţi români.

În studiile de pragmatică şi lingvistică, specialiştii au prezentat structura afectivităţii distingând trei părţi mai importante: corpus-ul de bază, ce cuprinde abstractele afectivităţii; sectorul sensurilor contextuale, în care afectivitatea derivă din context; reţeaua asociativă ce se defineşte prin conotaţiile semantice. S-a considerat că sunt necesare aceste trei delimitări tocmai pentru a se face trecerea de la sensul static, de dicţionar, la cel impus de dinamica limbii (sensul contextual – cf. Mukařovsky, 1974, p. 328), şi de pragmatica textului literar (valori conotative – cf. Maingueneau, 2007, p. 42).

Trecerea unităţilor lexicale de la dicţionar în textele literare a scos în evidenţă mai multe proprietăţi ale limbajului afectiv: densitatea termenilor, varietatea unităţilor, coeficientul de

repetabilitate și specificul funcționării, în funcție de anvergura artistică a autorilor (Mancaș, 2014, p. 22, 23).

Dintre conceptele mai importante ale afectivității pot fi amintite dispunerile antonimice: *iubire – ură, fericire – tristețe, entuziasm - plictiseală – plictiseală, admirație – dezgust, curaj – frică, dor – aversiune* etc. De regulă, în analiză nu sunt cuprinse toate, ci se selectează cele considerate mai importante.

De altfel, în lucrarea *Lexicul afectivității și poezia română din secolul XX* (2014), lingvista Mihaela Mancaș efectuează o analiză asupra textelor poetice a opt poeți importanți din perioada interbelică (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Alexandru Philippide, Ion Pillat, Vasile Voiculescu și Ion Minulescu).

Pentru poezia neo și postmodernistă, cercetătoarea a identificat cele trei sfere semantice ale corpus-ului (emoții, sentimente și atitudini), efectuând și o descriere a felului în care câmpul smantic al afectivității este implicat în generarea figurilor de stil.

3. Sfere semantice în poezia lui Duiliu Zamfirescu. Analiza coeficientului afctiv al poeziei lirice este un proces complex și, în cazul în care vizează opera de ansamblu a unui autor, implică și o anumită dificultate. A reduce întregul marcaj afectiv la o singură opoziție euforic – disforică (*veselie/fericite – tristețe/suferință*), presupune a lăsa deoparte varietatea mult mai mare a câmpurilor semantice ale afectivității, alcătuit din sfere care se întrepătrund.

De aceea, descrierea coordonatelor afective ale celor cinci volume de poezii ale lui Duiliu Zamfirescu (*Fără titlu* – 1883, *Alte orizonturi* – 1894, *Imnuri păgâne* – 1897, *Poezii nouă* – 1899 și *Pe Marea Neagră* – 1919) trebuie să includă mai multe grile de analiză.

Structurile antonimice propuse (euforie-disforie) sunt: *iubire – ură; fericire – tristețe, dor – aversiune și entuziasm – indiferență.*

De asemenea, pentru fiecare sferă semantică a abstractelor afectivității propuse, au fost identificate, în poezii, contextele în care construcția de ansamblu exprimă o semnificație similară, prin care se realizează o lărgire a sferei semantice. În plus, au fost conturate și sferele semantice asociate, constituite prin conotații (referirea la emițător și la realitatea extralingvistică pe care o propun textele din fiecare volum).

Cele mai multe studii de până acum, românești și străine, au considerat importantă, în prima fază a analizei, organizarea structurilor în funcție de clasificarea lexico-semantică a unităților, operându-se de fiecare dată cu subclasele cele mai importante: N/Aj/V (nume, adjectiv, verb – cf. Mancaș, 2014, p. 33, 34).

În măsura în care prin astfel de analize se urmărește conturarea coeficientului afectiv al operei, era necesar să se descrie și fenomenul afectivității directe (realizat prin interjecțiile afective), cu atât mai mult, cu cât multe dintre acestea pot avea o încadrare morfologică similară prin structurile pe care le realizează în dinamica vocabularului unei limbi: *Of! - oftat – a ofta; Vai! – văitat – a (se) văita* etc.

3.1. Afectivitatea directă. Acest tip de afectivitate, realizat prin interjecțiile afective (de altfel, și alte tipuri de interjecții – prezentative, apelative, hortative – au o componentă afectivă) este frecventă în poezia lui Duiliu Zamfirescu. Prin ea, pe lângă unitățile lexicale cu semantică afectivă, este prezentă în text participarea afectivă a autorului sau a personajului, printr-un raport extralingvistic, pragmatic. Acest tip de raport este determinant în ceea ce privește folosirea lor în text, prin intermediul unor structuri incidente, înafara structurilor gramaticale, izolate prin virgulă sau prin alte semne ortografice echivalente, folosite de autor.

Exemple se pot da din toate volumele de poezie, ceea ce înseamnă că intră cu consecvență în structura mesajului afectiv. Astfel, este exprimată admirația: *Roland, o... farmec dulce!* (I: 26); *Ah, Ștefane, voievoade...*(I: 157); *O, tânăr blând, cu chip frumos*! (I: 142).

În alte contexte, ținând de o sensibilitatea existențialistă a autorului, este prezentă nostalgia meditativă: *O, lume! tu,...* (I: 27); *O, lege! cât îmi pari de mare!* (I: 99); *Ah, tu, eterna mea credință!* (I: 198).

În multe alte texte se întâlnesc și regretul, renunțarea, fie în fața vicistitudinilor vieții, fie raportate la credința pierdută în cineva sau ceva: *Vai! și oare, unde-s toate?* (I: 33); *Adio, dulcea mea durere!* (I: 206); *Adio, draga mea, adio!* (I: 215).

3.2. Nucleul semantic de bază al afectivității în poezia lui Duiliu Zamfirescu este reprezentat așa cum s-a arătat mai sus, de cele opt abstracte propuse în analiză: *iubire – ură, fericire – tristețe, dor – aversiune, entuziasm – plictiseală.*

Primul volum, *Fără titlu,* poate și din cauză că are foarte multe zone de intertextualitate, este mai bine reprezentat, nu numai numeric, ci și din perspectiva celor trei trăsături ale distribuției unităților: densitatea (concentrarea lor într-un anumit sector al operei), al varietății (relația dintre stereotipie și apariție inedită) și repetabilitatea, calculată în funcție de indicele de frecvență. Aceste trăsături sunt invocate atunci când se face o analiză comparativă între operele unor autori diferiți. În cazul de față, comparația se va face între diferitele volume, ceea ce coincide cu fazele parcurse de poet în evoluția sa artistică.

Trebuie, de asemenea, subliniat că prezența masivă a conceptelor afectivității în lirica unui poet nu este o garanție pentru valoarea estetică a versurilor (în sensul modern al poeticului), pentru că, așa cum se specifica în arta poetică simbolistă, nu trebuie să numești un lucru, ci trebuie să-l sugerezi, să-l contextualizezi. Dar colaborarea dintre Duiliu Zamfirescu și Alexandru Macedonski, începută foarte bine, continuată puțin și terminată foarte prost, era departe de a-l orienta pe autorul *Vieții la țară* spre poeticile moderne.

O ierarhie cantitativă a conceptelor afective, arată că *tristețe* (48), *dor* (46) și *iubire* (44) se află pe primul loc. Acest lucru este semnificativ în ceea ce privește optimismul și luminozitatea poeziei sale, ceea ce a determinat pe unii critici (Șerban Cioculescu) să-l încadreze pe poet, și pentru alte considerente, la neoclasici.

Clasificarea lexico-gramaticală (N/Aj/V) a acestor concepte nu este lipsită de importanță, întrucât oferă coordonatele de ansamblu ale constituirii textului ca limbaj. Acest lucru a fost subliniat de Roman Jakobson într-un studiu intitulat *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*: „Rolul indispensabil, obligatoriu pe care îl joacă noțiunile gramaticale ridică în fața noastră problema complicată a raportului dintre valoarea referențială, cognitivă și ficțiunea lingvistică" (Jakobson, 1972, p. 360).

Cele mai frecvente apariții sunt cele substantivale: *Iubire, picătură din roua dimineții* (I: 25); *Iubire, taină surdă…, iubire, O…iubire* (I: 26); *Cu voi e fericirea* (I: 9); *Ce fericire!* (I: 9); *dulce fericire* (I: 14); *); să-i turburi fericirea* (I: 17), *iubirea unui dor* (I: 32); *glas aprins de dor* (I: 36); *pe-o aripă de dor* (I: 36); *un dor… un vecinic dor* (I: 45). (citările sunt făcute din *Opere, I, Poezii*, 1970).

Primul concept are și realizări adjectivale (*iubiți de lume și iubitori de muze* - I: 14; *fantasma mult iubită* - I: 14*)* și, de asemenea, verbale*: inimilor ce-au iubit* (I: 33); *tot o mai iubești?* (I: 33).

Interesant este faptul că abstractul afectiv *fericire* nu are realizarea V, ca și cuvântul *dor*, de altfel, unde verbul *a dori* și adjectivul *dorit* și-au pierdut conotațiile pe care conceptul *dor* le are.

Abstractul afectiv *tristeţe* deţine ponderea cea mai mare în textele poetice ale lui Duiliu Zamfirescu, dar nu are realizare nominală decât foarte rar şi de regulă prin sinonimele sale *întristare* sau *suferinţă* (*mut de întristare* – I: 7; *trista suferinţă* -I: 17). Acestea însă comportă alte contextualizări în care cumulează diverse valori conotative.

Frecvană foarte mică are şi apariţia verbală: *m-ar întrista* (I: 33).

În schimb, foarte frecventă este realizarea adjectivală: *două buze triste, mai triste ca suspinul .../ sunt triste pentru tine* (I: 18); *trista îndoinţă* (I: 19); *tristele lor cânturi* (I: 23); *trista sentinelă* (I: 23); *tristă menire* (I: 28); *un întristat străin* (I: 29); *zâmbi trist* (I: 29).

Deşi primul volum de poezii al lui Duiliu Zamfirescu (*Fără titlu*) a apărut cu puţin timp înaintea *Poeziilor* lui Mihai Eminescu, criticii au identificat deseori anumite influenţe, cele mai multe ţinând de stereotipiile stilistice ale epocii.

Mihai Eminescu devenise prin edificarea lui Titu Maiorescu un reper în poezia vremii, fapt dedus din aceea că mentorul Junimii a scris un studiu reprezentativ despre primele cinci poezii ale acestuia, apărute în *Convorbiri literare*. . În schimb, despre Duiliu Zamfirescu cu care se afla în relaţii cordiale, cum se poate deduce din corespondenţa dintre ei (poetul chiar i-a cerut criticului să se pronunţe şi despre lirica sa), nu s-a pronunţat nici după apariţia celor cinci volume.

Duiliu Zamfirescu, cunoscând definiţia epigonismului. se pare că s-a ferit de o influenţare directă, necăzând într-un mimetism de tipul celui adoptat de Alexandru Vlahuţă.

Analizând însă abstractul afectiv *tristeţe*, se constată că, în textele existente în primul volum, acesta are ponderea cea mai mare, atât ca nume (26), dar şi ca varietate a contextelor (70) şi a structurilor conotative asociate (95).

Pe locul al doilea, în acelaşi volum, a se află abstractul *fericire,* cu o pondere mult mai mică (11, 15, 11). Sigur, un anume relativism în stabilirea contextelor şi a seriilor asociative există, însă diferenţele sunt foarte mari.

De aici se poate deduce că, dacă s-a ferit de o influenţare directă, nu a putut evita totuşi spiritul vremii, în care domina pesimismul eminescian (schopenhauerian).

Abstracte afective ca *suspin, lacrimă, suferină, chin, a plânge, durere* contextualizează mult mai sugestiv sentimentul de tristeţe decât o face cuvântul însuşi: *plângând pe-o neagră pernă* (I: 9); *suspinul unui val* (I: 9); *o lacrimă.../ printre lacrămi* (I: 10); *şi plânge.../ şi iar plânge* (I: 11); *suferinţa e ca valul* (I: 12); *suspinul de la fiecare chin ..../ omenirea e un suspin* (I: 13); *o lacrămă eu sânt..../să plângă pe pământ* (I: 26); *plângea mergând... rămânea plângând* (I: 28); *plin de lacrămi, cu hainele în doliu* (I: 29); *veninul suferinţii ... să suferi* (I: 33); *durerea omenească... durerea e pe lume* (I: 35); *suspin pierdut de vânt* (I: 45); *plânge... lacrămi pe flori* (I: 47).

Nivelul conotaţiilor manifestat în seriile asociative conferă un plus de liricitate versurilor, intrând într-o oarecare divergenţă cu estomparea afectivităţii din poetica parnasianismului spre care se îndrepta poetul, apropiindu-se de atmosfera creaţiilor lui Carducci, poetul parnasian italian.

Exemple se pot da, la nivelul primului volum, foarte multe: *să moară talente* (I: 10); *spre groapă* (I: 10); *vede-un nor* (I: 10); *vocea ei cea stinsă* (I: 11); *inima s-a înnegrit.../ e un chin însufleţit* (I: 12); *sinistre şoapte* (I: 12); *de moaete frică* (I: 13); *spîimântătoare umbră (*I: 14); *neagra-ntunecime.../ mână moartă* (I: 15); *soră bun-a morţii* (I: 15); *stupid schelet... lunga coasă* (I: 15); *negurile nopţii* (I: 17); *să se prefacă pământ* (I: 17); *portul său cernit* (I: 18); *un cântec de-ngropare* (I: 20); *adânc mormânt* (I: 20); *uşea infernului* (I: 20); *ger omorâtor... înmormântaţi de vânturi ... tovarăşi de omor* (I: 23); *universul rece, umbrit şi monoton* (I: 27);

mort pe drumuri (I: 27); *un dric și două gloabe (*I: 27); *foi moarte pe umedul pământ* (I: 28); *nu mai murea…. carul funebru… tristul obol al morții* (I: 28); *un cimitir pustiu* (I: 29); *darurile morții … /... prin moarte* (I: 30); *mureau în găuri* (I: 30); *același dric … dricul* (I: 31); *tot ce dă lumină moare… raza care moare* (I: 32); *plantă ce omoară … inima când moare* (I: 35); *o neagră cruce* (I:45); *ar fi murit… mormântul* (I: 46).

După primul volum, Duiliu Zamfirescu iese de sub determinismul pesimisului eminescian, deoarece, în celelalte texte, sfera semantică a abstractului afectiv *tristețe* este considerabil redus: 9 – 30 – 28 (în volumul *Alte orizonturi*); 4 – 13 – 24 (în volumul *Imnuri păgâne*); 3 – 11 – 18 (în volumul *Poezii nouă*) și 4 – 15 – 3 (în volumul *Pe Marea Neagră*). Diferențele cantitative, chiar dacă nu sunt absolute (relativismul determinării contextelor și a seriilor asociative; mărimea volumelor) denotă totuși o deplasare a preferințelor semantice ale mesajului poetic. Nu este vorba de o schimbare a unui patron artistic (Mihai Eminescu), cu altul (Carducci), întrucât Duiliu Zamfirescu, complăcându-se în jocul intertextual nu a fost niciodată un discipol fidel.

Conceptul afectiv euforic *fericire*, deși cu pondere mult mai mică decât cel anterior, este singurul care se manifestă la toate cele trei niveluri ale ficțiunii.

Se pot da exemple la nivel conceptual: *Cu voi e fericirea* (I: 9); *dulce fericire* (I: 14); *să-i turburi fericirea* (I: 17), *a fericirei perlă* (I: 28).

În zona contextelor, alte unități semantice sunt puse sub dominanța nucleului de bază*: Câți englezi n-a-nveselit* (I: 6); *vesel se răsfrânge* (I: 10); *dulce reverie* (I: 14); *veți zâmbi* (I: 32); *râde vesel* (I: 33); *nu râzi de mine? Râzi* (I: 33); *voioase rândunele* (I: 43); *prins de bucurie* (I: 43).

Cu o pondere relativ egală funcționează și nivelul conotațiilor: *Unde-ai cântat?* (I: 8); *un zâmbet* (I: 10); *spre bal* (I: 10); *Și buza-n foc muiată, cu foc îl săruta* (I: 18); *cântă-mi încă valsul* (I: 36); *cântec de mare* (I: 40); *să cântăm cu vântul* (I: 40).

Există în plus o disproporție foarte mare și între sfera semantică disforică *tristețe* și a celorlalte abstracte afective. Astfel, oponentul disforic pentru *fericire* este aproape absent, reprezentat printr-un număr foarte mic de exemple: *Smintit de ură* (I: 7); *cu sufletul de rele* (I: 10). La fel pentru disforicul conceptului *dor* (*un dezgust nemăsurat* - I: 12, 13), sau pentru *entuziasm* (*Smintitu-i spleen* – 6; *rece ca gheața* I: 64; *odihnește-alene* – I: 15; *lungi ceasuri cu gându-n negândire* – I. 18; *trândav și socialist* – I: 122).

Acest lucru arată că Duiliu Zamfirescu, chiar dacă nu s-a putut sustrage determinismului pesimist al epocii (*tristețea* fusese asumată ca o coordonată fundamentală a meditației poetice), a rămas fidel concepției sale artistice, impunând nivelul aristocratic al artei, concept pe care (*aristo*), în dese rânduri, uneori în polemicile sale literare (*Poporanismul în literatură*), l-a teoretizat.

3.3. Trăsături și evoluție. Printre trăsăturile importante ale distribuției elementelor afective (cuvinte, contexte, grupări asociative) în opera unui scriitor, se află densitatea, adică „frecvența termenilor afectivi pe o porțiune de text ori în opera globală a unui scriitor” (Mancaș, 2014, p. 22).

Așa cum s-a văzut, diferențe de densitate se află, în primul rând, între sferele semantice (la nivelul primului volum). E vorba de fapt, de o anumită polaritate: sfera semantică *tristețe*, chiar dacă e de natură disforică, are prin cele trei componante ale sale, o pondere mult mai mare decât a tuturor celorlalte sfere, luate împreună. Semnificația unei astfel de disproporții s-a văzut.

În al doilea rând, conceptele euforice *iubire, dor, entuziasm* nu sunt reprezentate disforic decît printr-un număr infim de realizări.

A doua trăsătură a distribuției elementelor ține de varietatea în cadrul unui câmp semantic. Această trăsătură se manifestă sub forma sinonimiei lexicale, destul de rare în opera poetică a lui Duiliu Zamfirescu. Astfel pentru iubire apar *amor, dragoste*, (*ițele unui amor* – I: 32; *adâncul lui amor* – I: 35; *iluzia divină a dragostei* – I: 227). Pentru *tristețe*, apar *întristare, chin, suferință* (*rămas mut de întristare* I: 7; *Notelor murinde, omorâtorul chin* - I. 7; *suferința e ca valul* – I: 12; *durerea?..., suferința* – I: 20; *durerea omenească…, durerea e pe lume* I: 35).

Repetabilitatea, ca trăsătură a distribuției termenilor afectivi în poezie, nu se referă în mod direct la indicele de frecvență analizat mai sus, ci mai degrabă la intrarea lor în structura unor sintagme-clișeu, devenite stereotipii ale limbajului poetic al epocii. O astfel de constatare se poate face despre cuvântul *dor*, care, destul de frecvent, nu apare în combinații inedite, care să reprezinte o trăire autentică a poetului, ci mai degrabă în construcții comune, ce dau senzația de clișeu: *doru-i călător …./ Ah!, mi-e dor! Mi-e dor!* (I: 6); *un dor nemărginit* (I: 8); *cântec de dor* (I:9); *a dorului de țară* (I: 23); *glas aprins de dor* (I: 36); *un vecinic dor* (I: 45).

Construcțiile inedite, dar destul de previzibile, apar mult mai rar: *Dor cu ochii ca seninul* (I: 7); *de dor înfiorate* (I: 18); *pe-o aripă de dor* (I: 36).

Despre o evoluție a fluxului afectiv în poezia lui Duilliu Zamfirescu, de-a lungul celor cinci volume de poezie, așa cum s-a văzut din statisticile prezentate, nu se poate vorbi.

Teoretic, s-ar putea înțelege că este vorba de o maturizare a poetului, de o cizelare a formelor poetice și de o deplasare a fanteziei creatoare înspre o concentrare a trăirii sub dominația inteligenței afective. Acest lucru s-ar fi soldat, cu o raționalizare a figurilor, ceea ce ar fi funcționat totuși în detrimentul sensibilității subiective și al originalității. Dar, așa cum arată poeziile, exercițiile de intertextualizare nu lipsesc, deplasarea expresiei poetice spre clișeu dobândind o pondere mult mai mare. Explicația poate avea mai multe direcții.

Concepându-și cariera în maniera unei afaceri, Duiliu Zamfirescu și-a diversificat activitatea de ansamblu în mai multe direcții: jurnalism, literatură, diplomație, ulterior politică.

În ceea ce privește literatura, a pornit de la început cu două opțiuni: poezie și proză. Așadar, în primul volum publicat de poet (*Fără titlu*), apar alături de poeziile analizate și câteva creații în proză, dintre care, așa cum au arătat criticii literari, puține puteau purta numele de nuvele, cum ar fi vrut poetul. Romanul *În fața vieții,* apărut un an mai târziu (1884) este desființat printr-o critică umilitoare de Constantin Dobrogeanu Gherea și chiar de prietenul său de mai târziu, Ollănescu Ascanio, care, neînțelegând jocurile intertextuale ale autorului, îl acuză de plagiat.

Tentativa unei piese de teatru intitulate *Prea târziu*, scrisă în colaborare cu Ștefan Vellescu are aceeași soartă, ca și alte tentative în genul dramatic de mai târziu.

Tonusul creator este susținut însă din trei direcții: de activitatea de jurnalist (cronicar dramatic și muzical, în care era foarte bun), activitatea diplomatică de succes, de aproape două decenii, pe care o începe în curând (Roma, 1888, Atena 1892) și, nu în ultimul rând, frecvența cu care publica versificații corecte, care populau paginile revistelor vremii, în primul rând ale *Convorbirilor literare*.

Când publică volumul al doilea de versuri (*Alte orizonturi*, 1894), interesul major al artistului nu mai era îndreptat (numai) spre poezie. Între 1894 și 1895 scrie și publică în paginile *Convorbirilor literare* romanul de succes *Viața la țară*, pe care îl continuă din anul următor (1895) cu *Tănase Scatiu*.

La fel, în anul în care apare volumul al III-lea, *Imnuri păgâne* (1897) începe romanul *În război*, autorul căutând , fără succes, să-și convingă contemporanii că acesta poate rivaliza cu romanul similar (*Război și pace*) al lui Lev Tolstoi.

Cu siguranță, lipsa evoluției poetice (autorul, preocupat de succesul creației în proză a continuat să creeze poezie în limitele propriilor maniere) se poate explica și altfel. Cert este că, încercând să atragă atenția asupra creațiilor în proză, autorul însuși și-a minimalizat opera poetică, plasând-o la nivel de experiment pregătitor pentru desfășurările narative.

În realitate, părțile bune din poezie, atâtea câte au fost confirmate de exigența criticilor literari, explică pe o direcție evolutivă, frumusețea excepțională a pasajelor descriptive și afective din *Viața la țară* și chiar din *Tănase Scatiu*. Acestea încheie, de fapt itinerarul liric al poetului.

BIBLIOGRAPHY

Adam, I., *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, București, Editura Minerva, 1979

Ascombre, J-C., M*orphologie et représentation événimentielle: le cas des noms de sentiment et d'attitude*, în *Langue française,* 105, Paris, Larousse, 1995

Ascombre, J-C., *Noms de sentiment, noms d'attitude et noms abstraits*, în *Les noms abstraits, histoire et théories*, Paris, Presses Universitaires, 1996

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982

Cioculescu, Ș., *Un poet neoclasic: Duiliu Zamfirescu*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976

Dragomirescu, M., *Duiliu Zamfirescu, ca poet liric*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976

Gafița, M., *Prefață* la Duiliu Zamfirescu, *Opere, I, Poezii*, București, Editura Minerva, 1970

Jakobson, R., *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972

Mancaș, M., *Lexicul afectivității în limbajul poetic*, în *Limba română. Aspecte sincronice și diacronice,* București, Editura Universității din București, 2006

Mancaș, M., *Lexicul afectivității în poezia românească din secolul XX*, București, Editura Universității din București, 2014

Maingueneau, D., *Pragmatică pentru discursul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2007

Manolescu, N., *Poezia lui Duiliu Zamfirescu*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976

Mukařovsky, J., *Estetica limbii*, în *Studii de estetică*, București, Editura Univers, 1974

Pillat, I., *Duiliu Zamfirescu - poet clasic* în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976

Rastier, Fr., *L'analyse thématique des données textuelles: l'exemple des sentiments*, Paris, Didier

Stoica, G., *Aspecte interdisciplinare ale afectivității. Studiu lexico-semantic: /tristețe/*, în *Studii de lingvistică, Omagiu Angela Bidu Vrînceanu*, București Editura Universității din București, 2011.

MODERN AND TRADITIONAL ELEMENTS OF FEMALE CHARACTER ANALYSIS IN WAR AND PEACE

Ruxandra-Victorița Ursa

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Russian literature is full of emblematic female characters but those created by Lev Tolstoy show another image of a female character that was affected by change. These characters have become a symbol of the 19th century literature that will be a model for many characters of the 20th century one. The author brought into the world of literature characters like Natasha who has blended almost perfectly the traditional and modern characteristics, showing that the Tolstoian ideal is not just one that follows the traditional way of life but one who runs towards change and emancipation.

Keywords: female character, Natasha Rostova, Tolstoy, modern elements, traditional elements.

Personajul feminin este un subiect pe cât de controversat și dezbătut, pe atât de deschis interpretărilor, iar literatura rusă dispune de un număr important de personaje emblematice care au creat polemici în rândul criticilor și autorilor începând cu secolul al XIX-lea. Lucrarea de față are în vedere parcursul personajului de sex feminin în opera tolstoiană, precum și influența pe care a avut-o epoca și conflictele naționale asupra evoluției acestuia. De asemenea, sunt analizate influențele personajului feminin tradițional, precum și cele aflate în opoziție, ale celui modern. Autorul lucrării analizată în rândurile următoare poate fi caracterizat prin latura tradițională pe care punea accentul mai ales în legătură cu femeia și rolul acesteia în societate, însă vremurile tumultuoase de la început de secol XIX cereau o schimbare în ceea ce privește nevoile acesteia într-o perioadă afectată de conflicte și o schimbare în percepția mondială asupra feminității.

Război și pace, romanul analizat în acest articol reprezintă un pas important făcut spre aducerea în discuție a ideii de emancipare feminină. Tradiționalul și modernul între care se zbate opera și viața autorului este cu atât mai pertinent deoarece a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost perioada care a schimbat percepția asupra rolului și nevoilor femeilor în societate, aducând o nouă perspectivă asupra conceptelor tradiționale și moderne deopotrivă. Au avut loc evenimente importante, iar printre acestea se numără eliberarea iobagilor, începutul mișcării feministe care avea să fie numit primul val al feminismului la nivel mondial, precum și începutul revoltelor care aveau să ducă la trezirea sentimentelor revoluționare în întreaga Rusie. Deși romanul are în vedere evenimentele de la început de secol XIX, acesta a fost scris în cea de-a doua jumătate a secolului, ceea ce confirmă schimbările sub care a fost supusă Rusia în doar câțiva ani. Țara trecea prin tulburări masive, însă societatea rusească considera femeia limitată, iar dreptul la muncă în afara sferei casnice îi era negat, motiv pentru care mișcarea de emancipare feminină a fost pornită atât în țara lui Tolstoi, cât și în restul lumii în momentul în care artiștii, scriitorii și criticii au început să scoată în evidență un alt tip de femeie cu nevoi și oportunități diferite. Despre Lev Nikolaevici nu se poate afirma că ar fi luptat pentru emanciparea feminină, ba din contră, părerile lui erau îndreptate împotriva noului tip de femeie

care cerea mai multe libertăți, însă nu se poate nega felul său unic de a crea personaje feminine care întruneau atât elemente tradiționale, cât și moderne.

Romanul *Război și pace*, roman realist care prezintă rolul tradițional al femeilor, căsniciilor, precum și atrocitățile sau urmările războiului, a reprezentat un punct de pornire pentru curentul modernist, autorul fiind modelul marilor scriitori ai secolului XX. Lev Tolstoi, „o oglindă a Revoluției Rusești”[1], în cuvintele lui Lenin, deși potrivnic al ideilor moderniste, a adus prin romanul în cauză tehnica oglinzilor paralele și problematica căutării identității într-o epocă afectată de conflicte și o revoluție în gândire. În plus, prin intermediul epilogului, Tolstoi prevestește curentul menționat anterior fiindcă: „Ceea ce are în minte Tolstoi în acest caz, bineînțeles, este lansarea modernității ca o ideologie care dă la o parte toate reprezentările politice și morale tradiționaliste, instituie o rupere de trecut și definește prezentul ca o tranziție către viitor.”[2] Astfel, modelul tradițional pe care încerca să-l imprime personajelor feminine ale operei este completat de elemente moderne printre care se numără nu doar tehnicile de redare gândurilor personajelor, dar și schimbarea în gândire a unora dintre acestea.

Alegerea acestui roman pentru a începe analiza parcursului personajelor feminine în literatura rusă este motivată de influența pe care a avut-o opera la nivel mondial din perspectiva rolului feminin, concepțiilor cu privire la emanciparea feministă ori asupra reevaluării nevoilor femeilor în societatea rusă, dar și din punct de vedere al perspectivei războiului sau al ideologiei într-o perioadă afectată de schimbări majore. Personajul feminin asupra căreia se îndreaptă analiza este, desigur, Natașa Rostova, cea care întrunește trecutul și prezentul, creând un întreg și anume idealul feminin tolstoian.

Aducerea perspectivei diferitelor tipuri de personaje feminine, fiind vorba despre cele care fac parte din generații diferite, este un alt element important deoarece autorul rus prezintă diferențe și controverse dictate de schimbarea idealurilor și a perspectivelor cu privire la feminitate. Este vorba în primul rând despre personajele care fac parte din prima generație, femeile mature, cele din vechea clasă aristocrată, și anume contesa Rostova, Anna Pavlovna și Maria Dimitrievna, prin care Tolstoi prezintă perspectiva tradițională și păstrarea cutumelor. Următoarea generație este reprezentată de femeile care vin cu o schimbare în percepție, cu idealuri diferite, uneori nonconformiste și controversate. Acestea sunt: Sonia, Natașa, Maria și Hélène. Avem de-a face, totuși, cu personaje aflate în antiteză în ceea ce privește cea de-a doua categorie fiindcă unele personaje decid să se ghideze după vechile concepții, deși posibilitățile lor nu sunt atât de limitate precum lasă impresia, în timp ce altele aleg o cale de mijloc sau chiar o extremă în ceea ce privește concepțiile schimbate asupra rolului feminin, ceea ce este în dezacord total cu opiniile autorului. În primul rând, despre verișoara ei, Sonia, Natașa spunea: „Ea e *floarea stearpă*, știi, cum se găsesc printre căpșuni!”[3], într-o discuție despre alegerile ei în viață. Acest personaj feminin preferă sacrificiul în pofida fericirii deoarece alege să rămână în slujba bărbatului iubit chiar dacă destinul îi permite să se rupă de viața dusă în umbra altor personaje. Frumusețea și gingășia ei nu sunt suficiente dacă nu sunt întregite cu o putere de caracter care să o rupă din limitarea pe care o avea statutul ei de fată fără avere. În schimb,

[1] Traducere proprie: “A mirror of the Russian Revolution” Richard Freeborn, Georgette Donchin, N. J. Anning, *Russian Literary Attitudes from Pushkin to Solzhenitsyn*, London: Macmillan Press, 1976, p. 61.

[2] TP: “What Tolstoy has in mind here, of course, is the inception of modernity as an ideology that sweeps aside traditional moral and political representations, institutes a rupture with the past, and defines the present as a transition to the future.” Julia Hell, Andreas Schönle, *Ruins of Modernity*, Durham and London: Duke University Press, 2010, p. 217.

[3] Lev Tolstoi, *Război și pace,* trad. rom. de Ion Frunzetti și N. Parocescu. București: Editura Univers, Vol. IV, 1969, p. 302.

personajele care tind spre o gândire mai modernă sunt Natașa Rostova și Maria Balkonskaia, acestea nefiind admirabile doar din pricina calităților lor fizice, ci și prin caracterul lor puternic care face ca prezența lor să umple rândurile romanului, autorul aducându-le în mijlocul acțiunii prin evenimente care le fac mai puternice decât restul personajelor feminine. Eroina operei, Natașa, apare inițial ca fiind nonconformistă și răzvrătită, având cea mai vizibilă evoluție a operei, reprezentând idealul feminin pur rusesc, iar în final își asumă rolul de soție și mamă, în timp ce prințesa Maria apare inițial ca o fată milostivă, ascultătoare și religioasă, ca mai apoi să-și asume rolul de stăpână a întregii averi și gospodării în momentul în care rămâne fără tată și frate. Acest lucru o face să iasă din tipare și o pune în ipostaze în care femeile nu erau deseori regăsite în societatea patriarhală a Rusiei. Cele două personaje au un parcurs diferit, dar finalul este similar, ambele bucurându-se în epilogul operei de ceea ce reprezenta idealul unei femei în societatea secolului al XIX-lea. Deși par că se încadrează în niște tipare bine definite, atât Rostova, cât și Balkonskaia întrunesc elemente care le aproprie de personajele următorului secol, cele care fac parte din curentul modernist. În timp ce Natașa șochează prin răzvrătirea și are tendința să se rupă de normele aristocrate ale societății patriarhale, Maria își asumă rolul unui moșier, arătându-și iscusința în a duce mai departe ceea ce fratele și tatăl ei și-au propus. În mod clar acestea se bazează pe puterea cu care a fost înzestrat personajul feminin tolstoian, cutumele limitând femeia rusă încă din cele mai vechi timpuri, însă virtuțile și elementele care le fac pe ele două femei puternice nu trebuie negate, indiferent de ceea ce ajung să reprezinte la finalul operei. În cele din urmă avem de-a face cu Hélène prin intermediul căreia autorul aduce în discuție cele mai controversate subiecte ale epocii, fiind vorba despre incest, adulter și avort, motiv pentru care soarta ei este pecetluită deoarece în final moare singură și în dizgrație. Aceasta este considerată un personaj care s-ar putea încadra în curentul modernist din pricina concepțiilor ei asupra vieții, în special tendința de a fi independentă și de a nu respecta regulile impuse care limitau femeile la rolul de mamă pe care îl refuză încă de la începutul operei. Acțiunile ei sunt, desigur, condamnabile, dar contesa Bezuhova, soția frumoasă a eroului operei, aduce o nouă perspectivă asupra feminității și a normelor după care o doamnă care face parte din aristocrație ar trebui să se ghideze.

Se poate afirma că personajele feminine ale romanului *Război și pace* reprezintă diferite tipologii, cu concepții și caractere diferite, evocând pe alocuri tipul de femeie specific epocii respective, dar și începutul unor schimbări aduse în percepția cu privire la rolul acestora în societate. Deși „istoria a îngăduit femeile în multe dintre aceste ipostaze, le-a satanizat ca malefice, le-a glorificat ca născătoare de maeștri, ca muze inspiratoare, ca Ane.”[4], autorul a adus un plus emancipării feminine după cum spune Andreas Schönle în capitolul *Modernity as a "Destroyed Anthill", Tolstoy on History and the Aesthetics of Ruins* deoarece „Tolstoi inițiază potențialul pentru emancipare și creativitate prin pierderea controlului pe care istoria îl aduce in momente de devastare.”[5] Astfel, apropiindu-se extrem de mult de romanul modern, Lev Tolstoi, deși cu o concepție tradițională asupra căsniciei și rolului feminin în societate, reușește să îmbine elemente tradiționale prin care s-a format ca scriitor cu cele reprezentative finalului de secol XIX și începutului de secol XX când modernismul a luat amploare, iar scriitorii și-au schimbat strategiile de redare a feminității.

Paralela dintre problematica feminină și cea a războiului face ca această operă să fie specifică curentului modernist fiindcă autorul prezintă deziluzia cu privire la deznodământul

[4] Mihaela Miroiu, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofie,* București: Polirom, 2020, p. 219.
[5] *Op. cit.* Hell, TP: "Tolstoy latches potential for emancipation and creativity onto the loss of control that history brings about in moments of devastation." p. 233-234.

războiului. Dintre personajele feminine, Natașa pare a fi cea care își arată convingerea că acest conflict a adus nenorociri la nivel național, ceea ce o face mai puternică și independentă în comparație cu celelalte personaje feminine, însă societatea patriarhală nu-i permite să se exprime și o limitează la calitatea de simplu spectator. Cu toate acestea, personajul masculin, participantul direct în conflictul național, apare ca fiind limitat fără influența feminină deoarece finalul operei prezintă necesitatea păcii ca rezultatul unei uniuni ale părții feminine cu cea masculină, uniune făcută de pe poziții egale. Totuși, Susan Koppelman Cornillon spunea că personajele feminine erau limitate în comparație cu cele masculine deoarece: „Literatura noastră nu este despre femei. Nu este despre femei și bărbați în mod egal. Este cu și despre bărbați."[6] Epilogul operei pare să reafirme această opinie pe de-o parte, prin schimbarea personajului feminin principal dintr-o fetiță răzvrătită și nonconformistă într-o soție aparent redusă la tăcere într-un context revoluționar, ceea ce a făcut ca autorul să fie criticat și acuzat de misoginism. Articolul *Russianness, Femininity and Romantic Aesthetics in War and Peace* aduce în prim-plan ideile conform cărora autorul ar fi avut o atitudine misogină prin felul în care a transformat-o pe Natașa dintr-o adolescentă și femeie plină de viață, idealistă și rebelă într-o soție anostă ori pentru felul în care aproape a sanctificat-o pe Maria. Cu toate acestea, autoarea afirmă că acesta este de fapt inițiatorul simbolului femeii puternice în literatura rusă având în vedere că „Totuși, în ciuda miturilor complexe conferite acestor concepte, romanul nu adoptă nici unul în întregime. Dimpotrivă, rescrie feminitatea, spiritul și pe cel rusesc într-o utopie a familiilor burgheze."[7] Prin aceasta, Olson îi conferă Natașei rădăcinile conservatoare îmbinate cu o imagină modernă, dar acceptabilă în societatea patriarhală rusească.

Astfel, deși capodopera analizată prezintă aspecte catalogate ca fiind învechite, aceasta aduce în același timp schimbări masive în ceea ce privește romanul rusesc și internațional, percepția cu privire la război, imaginea aristocrației și nu în ultimul rând promovarea unui alt tip de femeie și implicit personaj feminin. Natașa nu este limitată, ci este întruchiparea pură a prezentului și a trecutului, a femeilor care tind spre rolul tradițional de mamă și soție, făcând acest lucru cu demnitate. Acest rol este completat și prin alăturarea unor caracteristici moderne aflate în antiteză deoarece personajul feminin dă dovadă în același timp și de răzvrătire față de normele impuse, impulsivitate sau cădere în păcat, actul care o va urmări pe tot parcursul operei, făcând-o să se maturizeze și să realizeze ceea ce își dorește cu adevărat în viață. Greșelile ei vor fi mai apoi răscumpărate nu doar prin lacrimi, dar și prin devotament, compasiune și naționalism deoarece după tentativa de fugă cu Anatole, Natașa cea logodită cu Andrei se căiește și pornește în drumul spre maturitate cu alte perspective. Prin finalul conferit eroinei lui, autorul îi acordă perfecțiunea tolstoiană, rupând-o de aristocrația care o limita fiindcă:

> În căutarea unei soluții diferite pentru problematica feminină, Tolstoi își îmbracă idealul feminin în straie mitologice atemporale. El alege o perioadă precedentă nu doar pentru că este timpul unei inocențe relative și al mândriei naționale, dar mai ales prin faptul că evocă nostalgia trecutului: o calitate esențială a mitului fiind sensul că ceea ce facem acum a mai fost făcut și se va repeta din nou. Identificând spiritul rusesc cu feminitatea prin Natașa, Tolstoi nu doar că

[6] TP: "Our literature is not about women. It is not about women and men equally. It is by and about men." Susan Koppelman Cornillon, *Images of women in fiction: feminist perspectives*, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973, p. 5.

[7] TP: "Yet despite its complex myth-making about these concepts, the novel does not fully embrace any of them. Instead, it rewrites femininity, folk spirit, and Russianness into a utopia of the bourgeois family", Laura J. Olson, *Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace,* în „The Russian Review", Vol. 56, Nr. 4, 1997, pp. 515-531, p.516.

oferă un antidot pesimismului anilor 1860, ci găsește o cale de scăpare din criza valorilor de la acea vreme, educând astfel o generație.[8]

Eroina are cea mai notabilă evoluție a operei și poate fi considerată personificarea Rusiei imaginată de autor prin toată ființa ei deoarece se rupe de societatea aristocrată în finalul operei pentru a-și îndeplini propria menire: „Tolstoi refuză categoric să-i prezinte în mod sentimental portretul. Îndepărtată de exuberanța ei tinerească, Natașa prezintă câteva calități tulburătoare: nervozitate, iritabilitate și nehotărâre cu privire la implicarea politică a lui Pierre."[9] Ideile tradiționale ale autorului provin din convingerile lui cu privire la familie, însă acestea nu au în vedere exclusiv femeile, ci din contră, acesta apare ca fiind un susținător al femeilor pe care le consideră superioare din pricina faptului că erau cele care perpetuau specia umană, rol considerat ca fiind cel mai pur și inocent, însă acest act nu era unul independent, ci o uniune între ambele părți după cum urmează: „Chiar și actul de a fi părinte, domeniul suprem feminin, este un act de comuniune în ficțiunea lui. Nu în dormitor, ci în camera copiilor cele două sexe se întâlnesc cu adevărat."[10]

O altă percepție cu privire la prezența elementelor moderne ale autorului este dată de Steven G. Marks care aduce prin lucrarea lui consacrată Rusiei și felului în care aceasta a modelat literatura vremii un omagiu autorului, considerându-l o influență mondială atât în literatură, cât și în viața politică sau în conceptele filosofice, spunând despre acesta următoarele:

> Unul din fondatorii contraculturii moderne, Tolstoi a inspirat cruciadele oculte, pacifiste, vegetarianiste și de eliberare sexuală în deceniile de dinainte și după cel de-al Doilea Război Mondial. De asemenea, el a pus o mare parte din bazele filosofice cu privire la conceptul pacifist al non-violenței asociată cu Mahatma Gandhi în India și cu lupta pentru drepturile civile în Statele Unite. Aceste mișcări au lăsat o amprentă de neșters asupra vieții politice mondiale în secolul XX.[11]

Romanul analizat este ca o punte între tradițional, realism și modern, având elemente din fiecare și făcând posibilă trecerea de la vechi la nou, de la o societatea aristocrată la cea care căuta egalitatea între toți membrii săi. *Război și pace* are în vedere faptul că „Revolta intelectualului împotriva societății și a istoriei, dar mai cu seamă împotriva sa însuși, a propriilor

---

[8] *Op.* cit. Olson, TP: "In arguing for a different solution of the woman question, Tolstoy clothes his ideal woman in the timeless garb of myth. He chooses the earlier period not only because it is a time of relative innocence and of national pride but also because it is in the past: one of the essential qualities of myth is the sense that what we do now has been done before and will be done again. By identifying Russianness with femininity through Natasha, Tolstoy is doing more than providing an antidote to the pessimism of the 1860s-he is prescribing a way out of Russia's current crisis of values, educating a generation.", p.530.

[9] TP: "Tolstoy absolutely refuses to sentimentalise her portrait. Though subdued from her youthful exuberance, Natasha reveals certain disquieting qualities: nervousness, irritability and the irresolution of her attitude toward Pierre's political involvement." Nicholas O. Warner, *Character and Genre in War and Peace: The Case of Natasha*, în MLN, Vol. 100, Nr. 5, Comparative Literature, 1985, p. 1020.

[10] TP: "Even the parenthood, the ultimate domain of women, is increasingly a shared world in his fiction. Not in the bedroom but in the nursery, the two sexes really meet." Barbara Hendt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 39.

[11] TP: "One of the fathers of the modern counterculture, Tolstoy inspired the occult, pacifist, vegetarian, and sexual-liberation crusades in the decades before and after World War I. And he provided a large part of the philosophical groundwork underneath the concept of peaceful non-resistance associated with Mahatma Gandhi in India and the civil rights struggle in the United States. These movements left indelible marks on the political life of the world in the twentieth century." Steven G. Marks, *How Russia shaped the Modern World. From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003, p. 102.

veleități și trădări, constituie unul dintre motivele ce revin mereu în panorama culturală a sfârșitului secolului al XIX-lea și începutul secolului următor."[12]

Un alt important element al romanului analizat este tehnica reflectării poliedrice, sau tehnica oglinzilor paralele după cum susține Carmen Dărăbuș în lucrarea *Despre personajul feminin: de la Eva la Simone de Beauvoir* fiindcă: „Deși aparține realismului, Tolstoi se îndreaptă deja spre romanul modern prin tipul de personaj reflectat în oglinzi paralele, dar care cunoaște și o evoluție sub ochii cititorului."[13] Acest lucru este bine prezentat prin redarea imaginii Natașei care e percepută diferit de celelalte personaje. Andrei o vede ca pe o scăpare din monotonie, Anatol - ca pe un moft, părinții - ca pe o naivă răsfățată, iar ulterior o răzvrătită și într-un final Pierre o vede pentru ceea ce este cu adevărat, o femeie în căutarea sinelui, o mamă și o soție devotată. La urmă, acesta se oglindește în ea, o vede ca pe o parte din el, văzându-se nevoită să renunțe la tot ce e rău sau murdar în ea pentru a fi considerată valoroasă și bună de către Pierre. De asemenea, lucrarea *Transactional Tolstoy* prezintă perspectiva cunoscutului autor Vladimir Nabokov care îl consideră pe Tolstoi o influență pentru scriitorii secolului următor fiindcă „a anticipat concepte cheie care aveau să devină un curent de inovație literară, artistică și intelectuală în cultura vestică a secolului XX."[14]

Un anarhist care a susținut abolirea guvernelor și a tuturor ideologiilor, un pacifist care se opunea violenței de orice fel, susținător al țăranilor și potrivnic al aristocrației în special spre finalul vieții, Tolstoi a modelat milioane de suflete și concepții deoarece „unde altundeva ar putea să apară astfel de idei dacă nu într-un ținut opresat ale cărui concepții de viață tradiționale păreau că sunt amenințate de modernizare?"[15] Marks răspunde la ideea conform căreia Tolstoi ar reprezenta punctul culminant al tradiției literare realiste din secolul al XIX-lea prin afirmația că acesta ar fi ajutat la inițierea mișcării moderniste în literatură care căuta să se îndepărteze de realitatea comportamentului uman și a vieții materiale, iar din acest motiv o mulțime de scriitori au încercat să-i imite stilul ori să vină cu o împotrivire a ideilor, temelor, stilului și tehnicilor utilizate.[16] Poziția fundamentală pe care a avut-o opera tolstoiană în evoluția literaturii moderniste a fost dată de „compasiunea lui pentru umanitate, lipsa artificialității, descrierea microscopică și sinceră a emoțiilor individuale, lipsa detaliilor redundante [...]"[17] De asemenea, adevărata influență a lui Tolstoi se poate observa în domeniul religios, conștientizarea sexualității, pacifismul și ideilor utopice deseori contradictorii care au găsit adepți printre radicaliștii secolului XIX și XX, ei fiind cei ce doreau ruperea de vechea aristocrație, convinși că Revoluția este singura cale spre libertate.

Văzut ca un spirit libertin și revoluționar, Lev Tolstoi a trezit sentimente puternice și în rândul cititorilor români având în vedere că „opera realistă și adânc critică a lui Tolstoi înarma pe cititor în sensul protestului și al luptei împotriva exploatării, în timp ce filozofia pasivității și a

[12] Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului,* trad. rom. de Alexandru George, București: Editura Univers, 1976, p. 309.
[13] Carmen Dărăbuș. *Despre personajul feminin: de la Eva la Simone de Beauvoir.* Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004, p. 118.
[14] TP: "had anticipated key concerns in what would become a major current of literary, artistic, and intellectual innovation in twentieth-century Western culture." John Burt Foster Jr., *Transnational Tolstoy: Between the West and the World,* New York City: Bloomsbury Academic, 2013, p. 110.
[15] *Op. cit.* Marks, TP: „Where else would ideas like his have come about but in an oppressed land whose traditional ways of life seemed threatened by modernization?." p. 109.
[16] *Op. cit.* Marks, p. 112.
[17] *Op. cit.* Marks, "His compassion for humanity, his lack of artificiality, his microscopic and frank depiction of individual emotions, shorn of superfluous details […]" p. 113.

desăvârșirii morale, predica iubirii și a iertării îl lăsau demobilizat și dezarmat în fața nedreptăților sociale."[18] Așadar, Tolstoi a căutat, la fel ca și personajele lui, adevărul și fericirea, iar comorile pe care le-a lăsat în urma lui sunt de neprețuit fiindcă acesta aspira spre perfecțiune socială și familială, răspunzători văzându-i atât pe bărbați, cât și pe femei, condamnând cu desăvârșire orice abatere de la regulile gândite pentru atingerea libertății depline.

BIBLIOGRAPHY

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, trad. rom. de. Alexandru George, București: Editura Univers, 1976.

Cornillon, Susan Koppelman, *Images of women in fiction: feminist perspectives,* Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin: de la Eva la Simone de Beauvoir,* Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004.

Foster, John Burt Jr, *Transnational Tolstoy: Between the West and the World*, New York City: Bloomsbury Academic, 2013.

Hell, Julia, Schönle, Andreas, *Ruins of Modernity*, Durham and London: Duke University Press, 2010.

Hendt, Barbara, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature,* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Marks, Steven G, *How Russia shaped the Modern World. From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

Miroiu, Mihaela, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofie,* București: Polirom, 2020.

Nicolescu, Tatiana, *Tolstoi și literatura română,* București: Editura pentru literatură, 1963.

Olson, Laura J, „Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace", *The Russian Review*, vol. 56, nr. 4, 1997, pp. 515-531.

Richard Freeborn, Georgette Donchin, N. J. Anning, *Russian Literary Attitudes from Pushkin to Solzhenitsyn*, London: Macmillan Press, 1976.

Tolstoi, Lev, *Război și pace,* trad. rom. de Ion Frunzetti și N. Parocescu, București: Editura Univers, Vol. IV, 1969.

Tolstoi, Lev, *Război și pace,* trad. rom. de Ion Frunzetti și N. Parocescu, București: Editura Univers. Vol. II, 1985.

Tolstoi, Lev, *Război și pace,* trad. rom. de Ion Frunzetti și N. Parocescu, București: Editura Univers, Vol. III, 1969.

Tolstoi, Lev, *Război și pace,* trad. rom. de. Ion Frunzetti și N. Parocescu, București: Editura Univers, Vol. IV, 1969,

Warner, Nicholas O, „Character and Genre in War and Peace: The Case of Natasha", *MLN*, vol. 100, nr. 5, 1985, pp. 1012-1024.

[18] Tatiana Nicolescu, *Tolstoi și literatura română,* București: Editura pentru literatură, 1963, p. 30.

THE PSYCHOLOGICAL PROFILE OF THE PERIPHERY IN THE NOVEL *MARA*

Felicia Mich

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Ioan Slavici speaks about the Empire themes in his many articles, in his letters, in his memoirs and nevertheless in his prose. The novelty of the `Mara` novel is the way in which the author underlines the unique geometry of the village and of the Transylvanian burg of the 19th century. Therefore `Mara` describes a different world from that of the Principalities, a colourful and dynamic world, typical for a borderline territory. The society is going through a transition from the rural and spiritual world logic, to the bourgeois multicultural world, in which the participants tolerate each other with a certain purpose, thus, building a specific emancipating mentality. The writer depicts a literary imagology of the Ardeal and Banat regions, from the point of view of a man that took part in the making of this space, underlining the psychological contours of the periphery at the moment in which this space follows the example of the Central European civilisation.

Keywords: multiculturalism, tolerance, modernity, periphery, human geography

Periferia dobândește un profil social și cultural deosebit, datorită așezării sale marginale pe harta geografică. Acest ținut își atrage spectaculosul și atractivitatea din însușirea esențială de a fi arie sincretică la interferența unor spații istorico-geografice și etnice cu fizionomie distinctă, ba chiar la intâlnirea unor modele civilizaționale diferite.

Prin intermediul ficțiunii literatura a conservat aceste toposuri de la extremitatea geografică a arealului românesc, evidențiind aspectul distinct al mozaicului cultural caracteristic la intâlnirea unor modele civilizaționale diferite.

În anul 1894 apare *Mara* în foileton, în revista „Vatra" din al cărei colectiv de conducere Slavici face parte alături de Caragiale și Coșbuc, iar în volum romanul este publicat abia în 1906. Calitatea romanului a fost anunțată de nuvelistica larg apreciată de critica epocii. George Călinescu afirma că opera lui Slavici ar putea deveni o „comedie umană a satului"[1], iar cu acest prim roman care este „aproape o capodoperă"[2], Slavici face un „mare pas în istoria geniului"[3].

Noutatea romanului este dată de modul în care autorul evidențiază geometria particulară a satului și a târgului transilvănean din secolul al XIX-lea. Și anume, *Mara* reflectă o lume diferită de cea a Principatelor, o lume pestriță și dinamică reprezentativă pentru un ținut de graniță. Societatea este una în tranziție dinspre logica lumii rurale, spirituale spre cea a lumii burgeze, multiculturale în care participanții se tolerează pentru un scop comun construind, așadar, o

[1] George Călinescu „Istoria literaturii române de la origini și până în prezent", ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982, p.508.
[2] Ibidem, p.511.
[3] Ibidem, p.511.

mentalitate specifică, emancipatoare. Slavici reușește să redea contururile psihosociologice ale periferiei în momentul în care aceasta preia modelul civilizațional, al Europei Centrale.

Spațiul și timpul, am putea spune că, sunt principalii actanți fără de care romanul nu ar avea substanța și originalitate. Acțiunea din *Mara* se petrece în anul 1848, în preajma instituirii dualismului austro-ungar, într-un spațiu *interstițial,* la întâlnirea Transilvaniei cu Banatul, dar mai ales cu Europa Centrală.

Încă din expozițiune descrierea peisajului abundă în detalii cartografice care schițează itinerariul parcurs de personaj și, în același timp, fixează atmosfera de hinterland rural: „Marți dimineața Mara își scoate coșurile pline în piața de pe țărmurele drept al Murășului, unde se adună la târg de săptămână murășenii până de pe la Sovârșin și Soboteliu și podgorenii până de pe la Cuvin. Joi dimineața ea trece Murășul și întinde șatra pe țărmurele stâng, unde se adună bănățenii până de pe la Făget, Căpălnaș și Sân-Miclăuș. Vineri noaptea, după cântatul cocoșilor, ea pleacă la Arad, ca ziua s-o prindă cu șatra întinsă în piața cea mare, unde lumea se adună din șapte ținuturi.”[4]. Am putea să ne întrebăm de ce Mara nu este o simplă femeie care trăiește din gospodăria ei?, deoarece personajele lui Slavici nu sunt cu totul rupte de pământ. Văduva cu doi copii avea o livadă cu vreo 200 de pruni și o vie care ar fi putut să le asigure un trai decent. Și totuși, care sunt factorii care au influențat-o pe Mara să devină precupeață? Pentru a găsi răspunsurile la aceste întrebări, trebuie să luăm în considerare raportul important care apare între spațiu și societate.

Paul Claval, unul dintre principalii specialiști ai geografiei culturale, vorbește despre legăturile pe care oamenii le țes cu mediul și despre modul în care mediul, la rândul lui, poate modela comportamentul uman. Acest aspect a devenit problema centrală a unei noi discipline– **geografia umană,** apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea. Teoreticianul ne atrage atenția asupra *relației verticale* „que les groupes entretiennent avec le cadre physique et biologique où ils vivent”[5], stabilite între oameni și mediul înconjurător, relație opusă celei *orizontale* care apare între oamenii din același grup sau între grupuri diferite.

Mara reacționează la condițiile de viață de unde își trage energia și vitalitatea. Spațiul care o înconjoară „îl străbate, îl lucrează, îl influențează, o reprezintă și se identifică cu ea”[6], devine împânzit de prezența ei dinamică și supradimensională. Nicolae Manolescu o numește *businesswoman,* deoarece ea reușește să întrebuințeze mijloacele spațiului cu maximă eficientizare: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsește la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsește la Radna ori Lipova. Lucru de căpetenie e pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus și vinde mai bucuros cu câștig puțin decât ca să-i „clocească” marfa”[7].

Predilecția lui Slavici pentru această tipologie de personaje, a negustorilor și breslașilor, nemaîntâlnită în nuvelele de până atunci, vine din cunoașterea sa intimă. Autorul, prin lentila evocatoare a memoriei, descrie lumea copilăriei sale plasată într-un orizont vast unde se întâlnesc și se contopesc culturii diferite care redau un alt model civilizational. Rezultatul acesta vine ca o constantă dintre spațiu și modul în care locuitorii săi îl lucrează.

Imaginea târgului transilvan nu este un simplu decor pe fundalul evenimentelor, ci un *martor critic*[8] la raporturile sociale cu teritoriul și istoria. Debușeul economic al Banatului și

[4] Ioan Slavici, *Mara*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p. 5.
[5] Paul Claval, *Géographie culturelle*, Editura Armand Colin, Paris, 2012, p.12.
[6] Magdalena Popescu, *Slavici,* Editura Cartea Românească, București, 1977, p.237.
[7] Ioan Slavici, *Mara*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p.6.
[8] Marc Brosseau, 1996, *Des romans-géographes,* Editura L'Harmatan, p. 42.

Transilvaniei apare la începutul secolului al XVIII-lea odată cu deschiderea și accesibilitatea spre Europa Centrală. Căci, datorită poziționării lor la intersecția drumurilor comerciale spre Balcani, Banatul și Transilvania beneficiază de statutul de provincie privilegiată (1718-1867), în cadrul Regatului Habsburgic. Celor două provincii li se oferă libertatea de a-și păstra propria administrație, limbă și cultură ceea ce a condus la o transformare și implicit modernizare a locului și a oamenilor.

Prin intermediul creației literare autorul se raportează la realitate, schițând cadrul spațiului natal unde se desfășoară evenimentele narațiunii, dar mai ales ne prezintă atmosfera unei perioade istorice. Slavici ne ilustrează spațiul dintre Radna, Lipova și Valea Mureșului sub forma unui topos predilect dezvoltării capitalismului unde Mara se integrează foarte bine. Noua istorie șterge diferențele subliniind, defapt, *geografia socială* care se formează în momentul infuziei capitaliste în sistemul relațiilor sociale. Mara ignoră diferențele etnice, ea vede în toți oamenii potențiali clienti „ în fața bisericii se întinde Radna cea frumoasă și peste Murăș la vale se întinde șesul cel nesfârșit al Țării Ungurești. Mara însă le trece toate cu vederea: pentru dânsa nu e decât un loc larg în fața mănăstirii, unde se adună lumea cea multă..”[9].

Friedrich Ratzel (1844 - 1904), considerat părintele fondator al geopoliticii, s-a remarcat datorită cercetării sale asupra relației dintre oameni și spațiul în care locuiesc. Geograful folosește în studiile sale termenii de *geografie culturală* și *geografie umană* pentru a sublinia influența naturii asupra caracterului uman. Ratzel insistă asupra faptului că oamenii depind de mediul în care trăiesc „les groupes humains dépendent de l’environnement où ils sont installés”[10], și necesită incontinuu o libertate de mișcare în favoarea îmbunătățirii subzistenței lor. Dacă analizăm evoluția Persidei, fiica Marei, observăm că, împreună cu Nați, va avea o scurtă ședere la Viena care le va influența traseul devenirii lor.

Nați își continuă călătoria pentru examenul său de maestru măcelar, unde la Viena, împreună cu un ungur și un neamț, închiriază o măcelărie care „era bine, de tot bine; măcelăria le mergea mai presus de toate așteptările, iar în casă era pace și bună înțelegere.”[11]. Europa-Centrală le apare celor doi tineri ca o insulă paradisiacă a cărei atmosferă cosmopolită îi face să uite de rigorile și convenționalismele sociale. Viena e simțită ca un refugiu unde Persida, pentru un moment, reușește să se elibereze de privirea celuilalt care o condamnă pentru faptul că nu este căsătorită legitim cu Nați. Fericirea nu durează mult timp, căci firea rațională a tinerei nu se poate elibera de sentimentul culpabilității iar, în cele din urmă, cei doi se întorc acasă pentru a obține binecuvântarea părinților. Modelul centrului însoțește tânărul cuplu, căci reușita măcelăriei închiriate îi îndeamnă să-și deschidă birtul de la Sărărie.

Decizia Persidei de a-și lua în răspundere, împreună cu Hubărnați, afacerea de la Sărărie nu provine doar din experiența conexiunei cu Viena, ci și din modelul și comportamentul preluat din mediul în care a trăit. Persida ca și mama ei își va îndrepta hărnicia și inteligența în obținerea banului, înțelegând funcția capitalismului în emanciparea societății. Geografia omului însuși, despre care amintește Ratzel, se consolidează din imaginile și experiențele pe care le tranversează de-a lungul formării sale. Căci, cultura nu este un dat stabilit o dată pentru totdeauna, nu rămâne fixată dincolo de istorie, ci ea este într-o continuă formare. Persida profită de experiența sa în spațiul Europei Centrale și transmite celor din jur realizări care diferă sau sunt îmbunătățite față de cele de care a beneficiat în timpul copilăriei.

[9] Ioan Slavici, *Mara*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p. 6.
[10] Paul Claval, *Géographie culturelle*, Editura Armand Colin, Paris, 2012, p.13.
[11] Ioan Slavici, *Mara*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p. 249.

Slavici captează noua ordine a lumii pe care ne-o reprezintă în imaginarul său literar, prin prisma a câtorva personaje emblematice precum preotul, învățătorul, meșteșugarul, negustorul sau țăranul. Reconstrucția epocii este pictată de scriitor prin ochii personajelor care la rândul lor, prin autenticitatea experienței, conturează expresia subiectivă a vieții. Scriitorul ne transpune într-un ținut de graniță, vestul Transilvaniei, care prin legăturile cu Europa Centrală, (plecarea Persidei la Viena), creează analogii, se întrepătrund și se amestecă valori diferite – cosmopolit-europene cu cele tradițional-arhaice – generând o mentalitate aparte pe care, mai târziu, modernitatea o va denumi mitteleuropeană.

BIBLIOGRAPHY

1. Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel coord. (1998), *Europa Centrală-Memorie, Paradis, Apocalipsă*, București: Editura Polirom.
2. Brosseau, Marc (1996), *Des romans-géographes,* Paris: Editura L'Harmatan.
3. Bulei, Ion (2018), *O istorie ilustrată a românilor*, București: Editura Litera.
4. Călinescu, George (1968), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* București, ediție revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva.
5. Claval, Paul (2012), *Géographie culturelle*, Paris: Editura Armand Colin.
6. Popescu, Magdalena (1977), *Slavici,* București: Editura Cartea Românească.
7. Slavici, Ion (1983), *Mara*, București: Editura Minerva.
8. Ungureanu, Cornel (2015), *Literatura Banatului –istorie, personalități, contexte,* Timișoara: Editura Brumar.
9. Ungureanu, Cornel (2002), *Ioan Slavici-monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov: Editura Aula.

WIND AS A MITO-SYMBOLIC REPRESENTATION IN THREE FOLK FAIRY TALES FROM BUCOVINA

Sergiu Crăciun
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Wind is an essential element from a climatic point of view and is the equivalent of air, a main element of life, besides fire, water and earth, as it has been well founded so far in the specialized fields of geography, astronomy and astrology etc. Within the folk tales, collected from Bucovina, the concept and climatological phenomenon, the wind, is distinguished by a large presence, in fact, in the entire space of the mythological imagination of the Indo-European peoples, but significant in Romanian mythology. Starting from the historical-cultural findings listed, in this study, we intend to make a short and sketched mythological and symbolic incursion of the wind, by highlighting the role and the different hypostases it occupies in three of the fantastic folk tales, collected by representative folklorists from Bucovina such as: Ludwig Adolf Staufe, I. G. Sbiera and Petru Rezus, which include texts with this symbolic concept, the wind, at their center. By highlighting the different aspects of the phenomenon, we will show the general symbolism, from various perspectives, but connected to the level of the ideatic content of the fairy tales mentioned during the study. A landmark being represented by studies and dictionaries, which propose symbolic, ethnological, folkloric, anthropological interpretations, etc.

Keywords: the symbol of the wind, mythical and literary imaginary, folk fairy tale, bucovina literary folklore, hypostases of the symbolizer

Vântul reprezintă un element esențial din punct de vedere climatic și este echivalentul aerului, un principal element ale vieții, pe lângă foc, apă și pământ, așa cum bine s-a fundamentat până acum în domenii de specialitate ale geografiei, astronomiei și astrologiei etc. În cadrul basmelor populare, culese din Bucovina, conceptul și fenomenul climatologic, vântul, se remarcă printr-o prezență numeroasă, de altfel, în tot spațiul din imaginarul mitologic al popoarelor indo-europene, dar semnificativ în mitologia românească. Pornind de la constatările istorico-culturale enumerate, în cadrul acestui studiu, intenționăm să realizăm o scurtă și schițată incursiune mitologică și simbolică a vântului, prin evidențierea rolului și diferitelor ipostaze pe care le ocupă în trei dintre basmele populare fantastice, culese de folcloriști reprezentativi din Bucovina precum: Ludwig Adolf Staufe, I. G. Sbiera și Petru Rezuș, care includ texte având în centrul lor acest concept simbolic, vântul. Prin evidențierea diferitelor ipostaze ale fenomenului, vom arăta simbolistica generală, din perspective variate, dar conectate la nivelul conținutului ideatic al basmelor menționate pe parcursul studiului. Un punct de reper fiind reprezentat de studii și dicționarele, care propun interpretări simbolice, etnologice, folcorice, antropologice etc.

În sfera cercetării noastre, un rol deosebit de important îl ocupă simbolul, care, prin multiplele sale referințe, atât estetice (ca reprezentare literar-artistică), cât și prin straturile paradigmatice în care se situează, suscită interesul multor domenii socio-culturale, dar mai ales, provoacă alte și alte problematizări. Dacă, de pildă, ne-am opri la cuvintele lui Herbert Read,

care afirmă că „Realitatea este o construcție a simțurilor noastre.”[1], am constata destul de rapid că o parte semnificativă din formele/conceptele exterioare sunt transfigurate în plan simbolic, altfel spus, pot deveni un simbol. Un simplu proces al activității noastre mintale și spirituale determină un nivel scăzut sau ridicat de cultură (istorică, literară, mitologică, antropologică, psihologică etc.). De unde și paralela pe care același autor o realizează cu faptul real, cotidian, posibil, palpabil, abstract, fiind înțeles ca „o hartă maritimă ce ia formă încet, pe măsură ce sondăm sentimentele noastre, schițând contururile senzațiilor noastre, socotind distanțele și înălțimile experienței.”[2]

Iată, deci, o parte din percepția umană asupra unei realități concrete, conducând spre o realitate voit abstractă. Așadar, un concept, o situație, un obiect, tot atâtea reprezentări artistice și non-artistice, care stau la baza formării, conceperii simbolului ca entitate unitară, în măsura în care, există această posibilitate, la un moment dat. Explicând, de fapt, arta picturală, în fazele sale mai vechi, Herbert Read nu ezită să puncteze alura magică a reprezentării artistice; de altfel, un aspect discutat deja de renumiți gânditori ai culturii române din perioada interbelică, Mircea Eliade și Lucian Blaga. Punerea în context a elementului magic este una de transfigurare simbolică, pe care o prezintă însuși Herbert Read în lucrarea *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței uman.* Astfel, potrivit viziunii sale, „desenele posedă o semnificație magică, iar puterea lor magică le conferă o formă aproape vie.”[3] Cuvintele teoreticianului ne sunt mai mult decât utile pentru a pune mai bine în lumină procesul de simbolizare a multor reprezentări (așa cum am afirmat, concrete/abstracte, cultural-istorice), din arealul epicii populare bucovinene. Mircea Eliade, în *Imagini și simboluri,* ne conduce treptat și sigur către un motiv pentru care simbolurile ar putea fi un alt hazard al existenței omului, într-un univers posibil. Făcând referire, printre altele, și la cunoscutul „Arbore cosmic”, sau „Centrul lumii”, „Muntele Cosmic” etc. De aceea, utilă în receptarea simbolică a basmelor populare bucovinene ne este opinia istoricului religiilor, care afirmă că: „difuzate sau descoperite spontan, simbolurile, miturile și riturile revelează totdeauna o situație-limită a omului, și nu doar o situație istorică; situație-limită adică aceea pe care omul o descoperă când devine conștient de locul său în Univers.”[4] Am putea deduce din afirmația citată că simbolurile sunt repere în problematizarea ontologiei umane, sau puncte de referință mereu căutate, mereu aflate în centrul interogațiilor ivite pe parcursul călătoriei spațio-temporale, de ce nu, simbolul ca o cheie a decodificării situațiilor-limită, despre care Eliade discută în al său eseu (vezi subtitlul lucrării citate ca referință).

Fără să ne extindem prea mult cu fenomenul conceptual, asupra căruia vom reveni, preocuparea noastră pentru o punere cât mai clară în context a informațiilor și ideilor ne determină să-l luăm în considerare și pe renumitul psihanalist Carl Gustav Jung, care, într-un capitol introductiv despre „Importanța viselor” trasează aproape perfect termenul de simbol, și accepțiunile sale, delimitând aspectul autentic al simbolului în raport cu diferite contexte. De aceea, o primă particularizare subliniată este aceea că: „Ceea ce numim simbol este un termen, un nume sau chiar o imagine care poate fi familiară în viața de zi cu zi, dar care posedă conotații specifice, care vin în plus față de sensul convențional și evident.”[5]. De altfel, relevante si

[1] Herbert Read, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane,* Editura Univers, București, 1970, p. 70 .
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 38.
[4] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios,* Editura Humanitas, București, 2019, p. 37.
[5] C. C. Jung, *Omul și simbolurile sale,* Editura Trei, București, 2017, p. 19.

accesibile sunt și ideile următoare: „Mai mult, există anumite obiecte, cum ar fi roata și crucea, care sunt cunoscute pe toată suprafața pământului și care au totuși, o semnificație simbolică, în funcție de context.”[6]. Nu trebuie să omitem și aspectul, formulat de același C. C. Jung, pentru care „Un cuvânt sau o imagine are o încărcătură simbolică în momentul în care exprimă mai mult decât înțelesul său evident și imediat.[7]”

Basmele populare culese din Bucovina, pe lângă faptul că reprezintă adevărate și autentice piese ale „imaginarului mitic și literar”[8], etnografic și etnologic, conțin diferite și bogate simboluri, concretizate în reprezentări reale sau fantastic-imaginare, concrete și abstracte, obiecte, lucruri, situații, ființe etc., care, prin rolul utilizării acestora la nivelul spațiului ficțional, au posibilitatea de a simboliza, de a fi transpuse în reprezentări/entități simbolice, cu alte cuvinte, simboluri mitologice, folclorice etc. Unul dintre acestea este *vântul.* Astfel, în diferite creații populare fantastice, culese de folcloriștii menționați la începutul studiului de față, cele care surprind nuanțat și profund ideea de simbol al vântului sunt: *Solomonărița,* de Petru Rezuș, *Cine e mai de temut: Vântul, Gerul sau Arșița,* basm cules de Ludwig Adolf Staufe, și proza epică intitulată *Fata Ciudei, Vântul, Bruma și Gerul,* text cules de folcloristul bucovinean, I. G. Sbiera. Modul în care ni se înfățișează această reprezentare specifică naturii, ipostazele și simbolistica sa, pot face obiectul discuției noastre, în sens restrâns și al amplei cercetări doctorale, în sensul cel mai larg.

Este mai mult decât necesar un parcurs istoric și referențial asupra conceptului mitologic de *vânt,* care este prezent și în folcloristica Elenei Niculiță-Voronca[9], sau la Tudor Pamfile[10], subiect bine dezvoltat în cadrul paginilor 281, respectiv 413. O altă lucrare ce implică mai mult decât temeinic acest cuvânt este cea a lui Romulus Vulcănescu, în *Mitologie română,* începând de la pagina 413.

Cu toții suntem obișnuiți că vântul este o formă de manifestare intensă, liniștită sau puternică a aerului, aer ce reprezintă la rândul său unul dintre elementele fundamentale specifice spațiului terestru, așa cum elementul gazos se regăsește la una dintre marile Planete ale Sistemului Solar, este vorba de jupiter. Dincolo de alura biosferică și geo-planetară a vântului, conceptul comportă și alte întrebuințări, iar prin procesul de personificare, de metamorfozare, de ce nu, ființare, vântul capătă semnificații cu totul deosebite. Sprijinindu-ne pe referințele de specialitate, care pun pe tapet această temă (de altfel, mitologică) a vântului, vom identifica simboluri variate, care pendulează ori pe linia binelui, ori pe cea a răului, specific spațiului întunecat, mai degrabă.

În același context, autori precum: Romulus Vulcănescu sau Tudor Pamfile atribuie termenului o sferă extinsă de întrebuințare. Astfel că, de pildă, în lucrarea *Mitologie română,* Romulus Vulcănescu utilizează cuvântul sub forma unui plural articulat, „Vânturile”[11], așa cum întâlnim și la Tudor Pamfile, sub aceeași denumire, pe lângă „Semne de vânt”[12]. Despre vânt, la plural, vânturile, Romulus Vulcănescu evidențiază că se manifestă atât pe pământ, cât și deasupra. Practic, întâlnim la această interpretare o simetrie, o poziționare perpendiculară cu

---

[6] *Ibidem.*

[7] *Ibidem.*

[8] Sintagma aparține prof. univ. dr. Claudia Costin, utilizată în cadrul titlului, dat cursului *Imaginar mitic și literar,* (note de curs) de la Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării.

[9] Este vorba despre ediția *Datele și credințele poporului român.*

[10] Facem referire la volumul *Mitologia poporului român,* lucrare publicată în mai multe ediții, cea din anul 2018, de la Editura SAECULUM I.O., fiind una completă.

[11] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Editura Academiei, București, 1987, p. 413.

[12] Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român,* Editura SAECULUM I.O., București, 2018, p.325.

spațiul propriu-zis terestru și implicit cosmic. Mergând mai departe, Cerul și Pământul, ca spații-pilon ai cercului planetar, găzduiesc ceea ce numim noi vântul, jos și sus. Un vânt, ca rezultat al activității biosferei. De altfel, același Romulus Vulcănescu arată că: „În întregul văzduh, domină vânturile, unele joase, care se târâie numai pe pământ, altele înalte, care circulă numai în preajma primului cer și altele care umblă alandala în văzduh, ca niște nebuni care nu știu ce vor.”[13]. Sigur că, autorul discută fenomenul de față în capitolul intitulat *Meteorologie mitică,* așadar, o abordare mitologică.

Dacă vedem vântul ca pe un pericol, ne-am gândi la opinia lui Mircea Eliade, care, în aceeași carte despre imagini și simboluri, în capitolul *Simbolismul Centrului,* ne este evidențiat faptul că oamenii sunt într-o continuă căutare a echilibrului, a liniștii, a unui loc-centru, de alinare a durerilor etc. Iar vântul, un fel de duh concret spre abstract, prin amploarea lui ar dezechilibra traseul fixării omului în spațiul dorit al Universului, iar ideea eruditului este mai mult decât grăitoare: „Drumul care duce la Centru este presărat cu obstacole, totuși, fiecare cetate, fiecare templu, fiecare locuință se găsește în Centrul Universului. Suferințele și încercările prin care trece Ulise sunt extraordinare, și totuși, orice întoarecere acasî prețuiește cât întoarcerea lui Ulise în Itaca.”[14]

În cele trei proze populare fantastice culese de renumiți folcloriști ai culturii folclorice bucovinene, vântul se prezintă și este reprezentat în diferite moduri de manifestare: vântul-cal (transportul solomonăriței, Milțiuca); vântul-personaj fabulativ și vântul ca entitate mitologică.

Cel mai însemnat rol al vântului este cel din basmul *Solomonărița* cules de Petru Rezuș. Astfel, în misiunea sa de salvare a comunității, de ploi năprasnice și furtuni, care nu mai conteneau, Solomonărița, ulterior Milțiuca, aleasă dintre fetele satului și binecuvântată de Solomonar, apelează la un transport nu tocmai obișnuit al basmelor populare fantastice și anume vântul. Vântul ca un cal ce-o poartă pe solomăriță pe ape, codrii, sate etc. Sigur că, este de menționat și traseul dificil al acesteia pe parcursul călătoriei, care poate fi văzută și ca una inițiatică. De altfel, Milțiuca îndeplinește anumite sarcini: muncește pentru oamenii dintr-o corabie sau slujește diferitelor situații cu care se întâlnește; practic, obstacole ale misiunii sale în drumul său spre Solomonar, către îndeplinirea unei misiuni. Iată binecuvântarea Solomonarului: „- De-amu ai putere mare, fată, hăi! Îți dăruiesc și ție puterea solomonarilor, pe care o au de la împăratul cel înțelept Solomon, pe care a stăpânit toate tainele de pe lumea asta. Rintre tainele acestea este și aceea de care ai tu nevoie. Ai să poți porunci de-amu stihiilor firii, cât ai să fii fată curată.”[15]

Una dintre condițiile ca o fată să fie aleasa era fecioria, puritatea sufletului și a trupului, lucru îndeplinit de Milțiuca, așa cum evidențiază personajul mitologic în secvența citată. Milțiuca este în același timp, și o reprezentare ipostaziată în forțele binelui, o înlocuire a eroului Făt-Frumos din basmele populare românești. Chemarea vântului este realizată cu ajutorul unui descântec, astfel, textul narativ fantastic inserează versuri ale liricii populare bucovinene, registru întâlnit în cadrul aceluiași volum de piese folclorice, culese de prin zona Bucovinei de Petru Rezuș (discipolul lui Leca Morariu, un cărturar și profesor format tot la Cernăuți și afirmat în spațiul culturii folclorice naționale): „Da fata, când s-a văzut cu balaurul în nouri, i-a scos căpăstrul cel fermecat și-a spus *Vântule, vântule,/Vântule, blândule,/Du-mă înapoi,/Acasă la*

[13] Romulus Vulcănescu, *Op. cit.*
[14] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 59.
[15] Petru Rezuș, *DOCHIȚA ÎMPĂRĂTIȚA. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus,* Editura Minerva, București, 1972, p. 178.

noi,/Că te-oi descânta/Și te-oi mângâia,/Ca și mama ta,/Să mă duci ușor,/Pe-unde om n-a pus picior,/Și să mă lași acasă,/Întreagă și sănătoasă!"[16]

Spațiul imaginar acordat vântului este de mici dimensiuni, dar vântul, asemenea calului năzdrăvan, își îndeplinește cu râvnă misiunea. O duce pe Solomonăriță, fata satului, la capătul drumului, reușind să scoată comunitatea din situația dificilă în care se afla, învingând balaurul din nori, care nu se mai oprea din a vărsa apă peste satul Solomonăriței. Ca orice basm popular fantastic, elementele specifice discursului sunt respectate și în acest text, astfel că, regăsim tipare specifice stratificării discursului imaginar mitologic: formule inițiale, mediane sau finale. Sigur că, lupta eroului împotriva forțelor întunecate este de data aceasta în mâna unei fete: „Iară eu v-am povestit ce-am știut și-i de crezut, c-așa întâmplări au fost pe lume odată și le-au purtat oamenii cu dânșii până la noi și le-or purta până-n vremea de apoi."[17]

În cadrul basmelor culese de Ludwig Adolf Staufe și I. G. Sbiera, vântul este o prezență umană. De pildă, în textul *Cine e mai de temut: Vântul, Gerul sau Arșița,* elementul natural, aici personificat, transpus în ființă cu posibilități de relaționare inter-umană, discută, pe parcursul unui drum cu un călător, care este pus să aleagă între cele trei stihii, însă acesta optează pentru Vânt, de unde reiese că vântul l-ar răcori, l-ar pune într-o situație de echilibru, în tot parcursul său. Gerul și Arșița fiind amenințări ale sale, mai mult decât atât, reprezentări antagonice, de care Vântul îl asigură pe om că îl ferește: „Omul zise: Vântului. De ce?, întreabă Gerul. Fiindcă de el mă tem cel mai tare, iar de voi nicidecum."[18]. La un moment dat, „Vântul veni și răcori aerul din preajma lui"[19], astfel, îl scăăase vântul de nenorocirile gerului și arșiței.

În basmul cules de I.G.Sbiera, vântul este un pețitor, un rol pe care îl are, alături de Brumă și de Ger. În cadrul basmului *Fata Ciudei, Vântul, Bruma și Gerul,* cele trei stihii îndeplinesc dorința împăratului, aflat pe patul de moarte, aceea ca cele trei fete ale sale să fie îngrijite de fratele cel mare, și să le asigure măritatul, de care aveau nevoie. În fiecare seară, Vântul, Bruma și Gerul vin pe furiș, asemenea Zburătorului și fură câte o fată pentru a le lua de însurătoare. În acest basm, vântul nu are un rol bine determinat simbolic, ci doar acela de pețitor, deoarece singurul care este alături de feciorul împăratului este Gerul, ca un adevărat mentor, ce-l va sfătui în tot drumul său de formare. Inclusiv eroul se va căsători cu fata Ciudei, traversând și depășind multe obstacole, ajutat de Gerul, fratele Vântului și al Brumei. Misiunea dată de împărat, încă de la începutul basmului este mai mult decât sugestivă, feciorul ducând la bun sfârșit acest rol: „- Iată, fătu-meu, că eu am să mor îndată! Deci, ține bine minte ce-am să-ți spun acuma! Pe tine te fac moștenitorul meu, ție-ți dăruiesc toate moșiile mele și tot binele meu, dară tu să porți grijă de surorile tale și să le măriți care cum le-a cere, să nu mai întrebi nimică, nici să nu te împotrivești! Grăindu-li acestea, au și răpusat îndată."[20]

Înrudirea cu mitul, a basmelor populare și implicit a celorlalte specii epice, așa cum subliniază teoreticianul Adrian Marino, într-o lucrare de referință, este valabilă și pentru textele de față, care prin prezența vântului, în diferitele sale ipostaze, identificăm un puternic și semnificativ rol, de adjuvant, asemenea altor actanți din textele populare fantastice românești, aici sub formă metamorfozată în cal năzdrăvan și ființă umană.

[16] *Ibidem*, pp. 179-180.
[17] *Ibidem*, p. 180.
[18] Ludwig Adolf Staufe, *Basme populare din Bucovina,* Editura SAECULUM I.O.,colecția Mytos București, 2010, p. 63.
[19] *Ibidem.*
[20] I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești,* Editura Minerva, București, 1971, p. 66.

BIBLIOGRAPHY

Opere:

Rezuș, Petru, *DOCHIȚA ÎMPĂRĂTIȚA. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus,* Editura Minerva, București, 1972.

Sbiera, I. G., *Povești și poezii populare românești,* Editura Minerva, București, 1971.

Staufe, Ludwig Adolf, *Basme populare din Bucovina,* Editura SAECULUM I.O., colecția Mytos București, 2010.

Referințe de specialitate:

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului: Studii,* Editura Univers, București, 1976.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri,* (Vol. 2), Editura SAECULUM I.O., București, 2002.

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Editura Polirom, Iași, 2009.

Coman, Mihai, *Studii de mitologie,* Editura Nemira, București, 2009.

Costin, Claudia, *Imaginar mitic și literar* (note de curs), Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava, 2020.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios,* Editura Humanitas, București, 2019.

Evseev, Ivan, *Cuvînt - Simbol – Mit,* Editura Facla, Timișoara, 1983.

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1998.

Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român,* Editura SAECULUM I.O., București, 2018.

Read, Herbert, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane,* Editura Univers, București, 1970.

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române. În comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate ți ale tuturor popoarelor romanice,* Editura Minerva, București, 1978.

Vertemont, Jean, *Dicționar al mitologiilor indo-europene,* EdituraAMARCORD, Timișoara, 2000.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Editura Academiei, București, 1987.

Jung, C. C., *Omul și simbolurile sale,* editura Trei, București, 2017.

UNDENIABLE EVIDENCE OF CIORAN'S SEARCH FOR IDENTITY

Elena Tudose
PhD Student, University of Craiova

Abstract: For any man of culture, writer, philosopher or psychologist, Cioran represents a complex multifaceted universe that can be approached from several points of view offering countless possibilities of exploitation.
Both in the doctoral thesis and in the present article I decided to make a transdisciplinary mix between the philosophical concepts of Cioran's essays and some legal notions such as dossier, case, criminal record, patrimony, evidence, testimony, which lend themselves to an original vision of the subject.
Finding myself in the unprecedented position of investigator in the Cioran case, I conduct my research on the spot and analyze in depth the generous corpus of "On the Heights of Despair" and "Exercises in Admiration" in order to gather as much evidence as possible regarding Cioran's search for identity.

Keywords: Cioran, evidence, search, spiritual identity, obsessions

L'analyse du corpus particulièrement abondant fait ressortir des questions dont les réponses renvoient clairement au sujet de l'identité, qui prime incontestablement dans la démarche de recherche en raison de sa profondeur et de son actualité.

L'auteur lance des questions et s'interroge sur soi-même tout en soulevant des points forcément liés aux ténèbres et aux mystères de la personnalité humaine.

« Pourquoi poursuivons-nous l'expression et la forme, cherchant à nous vider de tout contenu, a organiser un processus chaotique et rebelle? Ne serait-il pas plus fécond de nous abandonner à notre fluidité intérieure, sans souci d'objectivation, nous bornant à jouir de tous nos bouillonnements, de toutes nos agitations intimes?[1] *»*

Par cette première citation, Cioran manifeste son regret quant à l'absence de prise en compte de véritables sentiments intérieurs, clairement différents d'un individu à l'autre, en fonction notamment des affinités et de particularités spirituelles de chacun. Il considère qu'un éventuel abandon à son propre rythme intérieur serait plus propice à la recherche d'une compréhension personnelle.

La même réflexion se développe de manière fluide et naturelle dans la citation suivante qui évoque cette intense richesse intérieure, propice à une vivacité féconde si nécessaire à l'esprit inquiet, créatif et complexe toujours en éveil.

En avançant dans les écrits de Cioran, l'enquêteur découvre avec étonnement d'autres aspects faisant clairement référence à une identité universelle, dans lesquels le philosophe exprime ouvertement son opinion concernant les expériences subjectives qu'il associe directement aux événements que chaque individu traverse à un moment ou à un autre de sa vie.

[1] Cioran, Emil., « *Sur les cimes du désespoir* », Éditions de L'Herne, Paris, 1990, p. 5

« Être plein de soi, non dans le sens de l'orgueil, mais de la richesse, être travaillé par une infinité intérieure et une tension extrême, cela signifie vivre intensément, jusqu'à se sentir mourir de vivre. [2]»

« Les expériences subjectives les plus profondes sont aussi les plus universelles en ce qu'elles rejoignent le fond originel de la vie.[3] »

Le concept d'identité universelle tend à capturer l'ensemble du moment d'écriture car il s'impose sans équivoque par une expression stylisée en référence à un tronc commun identitaire originel. Plus il parvient à parcourir les pages du corpus retenu, plus l'enquêteur recueille des preuves sur l'obsession du grand philosophe pour la thématique de l'identité.

Chaque mot, chaque ligne porte une charge mentale et émotionnelle complexe, trahissant peu à peu la quête, la tension et la folie de Cioran.

En intégrant ce nouveau terme d'identité universelle, le philosophe revient aux racines spirituelles originelles et décrit avec beaucoup de pathos, d'engagement et de détails étonnants les aspects mentaux, intellectuels et moraux auxquels l'homme doit faire face dans les différentes circonstances de la vie.

« Toute existence qui ne recèle pas une grande folie reste dépourvue de valeur. En quoi une telle exsitence se distinguerait-elle de celle d'une pierre, d'un bout de bois ou d'une mauvaise herbe? Je l'affirme en toute honnêteté, il faut être porteur d'une grande folie pour vouloir devenir pierre, bout de bois ou mauvaise herbe[4]. »

Le nom « folie » se niche constamment dans les essais et est exalté comme la forme ou l'état vers lequel chacun d'entre nous devrait accéder, parmi ceux qui sont soucieux de valoriser leur existence, de révéler, d'approfondir et d'exploiter les singularités qui sont censées nous individualiser.

Le mélange des mots intentionnellement conçu pour attirer l'attention semble définir un processus inverse de régression au lieu de progrès, d'évolution naturelle, d'ouverture spirituelle totale bénéfique à la croissance et au développement personnels.

Mais c'est précisément par ce retour à l'obscurité personnelle que l'auteur pense pouvoir identifier les véritables traits de sa personnalité à travers l'exploration et la recherche de ses failles, de ses angoisses, de ses anxiétés et de ses peurs existentielles.

Une nouvelle preuve de l'obsession de l'identité spirituelle est divulguée dans la citation suivante: *« Mais qu'en est-il de celui qui ne peut plus glorifier la vie ni l'esprit?[5] »* dans laquelle le mot "esprit" est évidemment inséré dans une phrase interrogative.

Ce qui frappe en tout premier lieu, c'est la multitude de questions existentielles auto-adressées. Mais ces interrogations ne portent pas sur l'existence naturelle, mais plutôt sur la démarche existentielle problématisée dans laquelle l'individu détecte ses traits authentiques, fragiles et angoissants et parvient à s'accepter lui-même, en embrassant et en assumant son identité complexe et unique.

L'œil bien exercé de l'enquêteur décidé et extrêmement motivé à rassembler et à ajouter autant de preuves que possible au dossier détecte la véritable structure des détails présents tout au long des essais.

[2] Cioran, Emil., « *Sur les cimes du désespoir* », Éditions de L'Herne, Paris, 1990, p. 5
[3] Ibidem, p. 6
[4] Ibidem, p. 12
[5] Ibidem, p. 16

Cioran exploite en effet des thèmes philosophiques existentiels sous un angle pessimiste et désolant et en vient ainsi à développer une série d'obsessions et de préoccupations qui se répercutent dans toute son oeuvre.

« Comme j'aimerais perdre toute conscience de moi-même et de ce monde! [6]»

Dans la phrase exclamative citée plus haut, l'auteur confesse, avec une franchise et une ouverture inattendues, le grand désir et le besoin de ne plus se percevoir, d'abandonner les angoisses et les peurs qui l'étreignent et le retiennent, en lui faisant prendre complètement conscience de la prégnance de son être.

Il n'est pas facile de se laisser envahir et dominer par un état permanent d'inquiétude, d'agitation, mais d'apprécier en même temps que c'est précisément à travers ces états anxieux que l'on se découvre enfin soi-même.

La passion et l'implication émotionnelle profonde se dégagent des pages chargées de pensées, d'idées et de concepts de Cioran.

Dand cette citation *« L'aventure spirituelle ou l'élan indéfini vers les formes multiples de la vie, la tentation d'une réalite inaccessible ne sont que simples manifestations d'une sensibilité exubérante, dénuée du sérieux qui caractérise celui qui aborde des questions vertigineuses.[7] »* l'auteur accueille et approuve les épreuves et les expériences spirituelles comme des étapes tout à fait normales pour l'être sensible, fragile, en proie à toutes sortes de questions existentielles.

Le fil conducteur qui relie les énoncés du philosophe comme un réseau invisible est interrompu de temps à autre par une phrase semblable à une définition prédéfinie ou à une décision de justice définitive prononcée par le juge dans la salle d'audience.

Selon mon opinion, la formulation et le ton de cette déclaration se retrouvent aussi dans le cas d'un jugement définitif, sans appel possible.

Le discours pessimiste du philosophe roumain révèle soudain des aspects tout à fait surprenants dans les citations suivantes, en intégrant des notions romantiques telles que l'art et la mélancolie.

« L'art de mourir ne s'aaprend pas, car il ne comporte aucune règle, aucune technique, aucune norme. [8]»

« Pourquoi la mélancolie demande-t-elle un infini extérieur?[9] »

« La source de la mélancolie se trouve, par conséquent, dans une region ou la vie est chancelante et problématique. Ainsi explique-t-on sa fertilité pour le savoir et sa sterilité pour la vie.[10]»

Elles trahissent, à mon avis, le romantisme méconnu de l'auteur, insistant sur sa sensibilité mais en opposition évidente avec les caractéristiques et les composantes classiques d'un pessimisme sombre et macabre.

Le style d'écriture à un haut niveau est exposé à travers des jeux de mots comme l'art de mourir. Cioran attribue à la mélancolie le mérite de désigner l'élément déclencheur sur le chemin de la recherche, définissant cet état comme un état fertile, propice à la plongée dans ses propres profondeurs obscures.

[6] Ibidem, p. 20
[7] Ibidem, p. 25
[8] Ibidem, p. 29
[9] Ibidem, p. 31
[10] Ibidem, p. 32

Ce n'est pas la première fois qu'on rencontre cet égard par ses écrits, car on constate en particulier sa prédilection pour les états d'anxiété, d'angoisse, de tristesse, qu'il considère comme propices à un progrès dans le processus de connaissance de soi.

« L'illimité et le vague intérieurs, qu'il ne faut pas assimiler à l'infinité féconde de l'amour, réclament impérieusement une étendue dont les bornes soient insaisissables.[11] *»*

Sans aucun doute, cette citation *« Le détachement de l'existence et l'abandon de soi à l'illimité élèvent l'homme pour l'arracher à son cadre naturel. La perspective de l'infini le laisse seul au monde. Plus la conscience de l'infinité du monde est aiguë, plus le sentiment de sa propre finitude s'intensifie.* [12]*»* dévoile les progrès remarquables réalisés par l'enquêteur dans son investigation, car les textes de Cioran fournissent de nombreuses preuves et indices sur le sujet de l'identité spirituelle.

L'auteur encourage l'abandon de soi mais insinue le sentiment aigu de la finalité de l'existence humaine, un sentiment que l'homme doit affronter et accepter tout au long de sa vie. Mais cette imminence de la mort, de la fin tragique, génère un état d'anxiété et de trouble permanent qui affecte intensément le mental et l'âme.

Dans les lignes qui suivent *« Pour être sincère, je devrais dire que je ne sais pas pourquoi je vis, ni pourquoi je ne cesse pas de vivre. La clé réside, probablement, dans l'irrationalité de la vie, qui fait que celle-ci se maintient sans raison*[13]*. »*

Cioran réitère l'une de ses principales obsessions, à savoir l'absurdité de la vie. L'auteur choque par son ouverture et sa franchise, tout en faisant référence à l'idée du suicide, de la fin, de la disparition soudaine de la sphère vitale. Il paraît livrer entre autres une raison possible de rester en vie, une raison qui invoque évidemment l'aspect irrationnel, absurde de l'existence humaine.

Dans le même contexte, une angoisse et des doutes spirituels tout à fait naturels dominent l'auteur des essais.

« Les racines de la métaphysique sont tout aussi compliquées que celles de l'existence[14]*. »*

Par ces mots, *« On accède alors à une forme supérieure d'existence, où le monde et ses problèmes inextricables ne méritent même plus le mépris. Ce n'est point affaire d'excellence ni de valeur particulière de l'individu; il se trouve, tout simplement, que rien, en dehors de votre agonie personnelle, ne vous intéresse plus désormais*[15]*. »* le philosophe a pour objectif de décrire un état d'existence supérieur et conseille à toute personne se retrouvant dans la même situation de se concentrer sur son agonie individuelle et de cesser d'accorder de l'importance aux aspects mondains, limités et réduits.

Il saisit l'importance et la complexité du moment de la révélation et ne cesse pas d'offrir des conseils à ceux qui se sont engagés sur la voie de la connaissance et de l'exploration personnelles, les encourageant à ne pas revenir à leur ancien mode de vie et à ne pas faire comme si rien ne s'était passé.

Une telle réflexion marque une réalité presque palpable, elle décrit le chemin long et ardu d'un processus d'introspection minutieux.

[11] Ibidem, p. 32
[12] Ibidem, p. 33
[13] Ibidem, p. 36
[14] Ibidem, p. 39
[15] Ibidem, p. 41

« Je renonce à ma qualité d'homme, au risque de me retrouver seul sur les marches que je veux gravir. Ne suis-je pas déjà seul en ce monde dont je n'attends plus rien? Au-déla des aspirations et des idéaux courants, une supraconscience fournirait, probablement, un espace où l'on puisse respirer. Ivre d'éternité, j'oublierais la futilité de ce monde; rien ne viendrait plus troubler une extase où l'être serait tout aussi pur et immatériel que le non-être.[16] *»*

Une fois de plus, on assiste à un témoignage édifiant du philosophe torturé par l'état de profonde solitude et par le sentiment illusoire de l'éternité. Expérimentant et savourant pleinement l'ivresse de la sensation dominante, le philosophe ressent qu'il maîtrise complètement l'état viscéral et qu'il est prêt à abandonner tout ce qui touche à l'aspect humain naturel.

Les expressions proposées font ressortir à nouveau des contrastes étonnants, le paroxysme atteint de manière si ingénieuse par l'insertion de termes comme l'extase. Ces oppositions caractérisent à mon sens l'œuvre du grand philosophe, les glissements vertigineux d'un extrême à l'autre donnant lieu à une intensité d'écriture fascinante.

« Comment peut-on concevoir la vie en absence du corps, comment peut-on envisager une existence autonome et originelle de l'esprit?[17] *»*

Poursuivant l'obsession de la mort, la citation *« Je suis étonné qu'on cherche encore une hiérarchie des suicides: rien de plus imbécile que de vouloir les classer suivant la noblesse ou la vulgarité des raisons. N'est-il pas suffisamment impressionnant en soi de s'ôter la vie, sans qu'on ait à chercher des raisons? J'ai le plus grand mépris pour ceux qui raillent le suicide par amour, car ils sont incapables de comprendre qu'un amour irréalisable représente, pour l'amant, une impossibilité de se définir, une perte intégrale de son être.*[18] *»* met en lumière l'idée du suicide mentionnée assez souvent dans les ouvrages de Cioran comme une alternative pour échapper à l'absurdité et à la futilité de la condition humaine.

Toutefois, les passages en question révèlent que la véritable connaissance se trouve en soi, à l'intérieur de soi, et non dans une éventuelle relation amoureuse avec quelqu'un d'autre.

La définition de soi et de sa vraie nature ne dépend que de sa propre personne, de la découverte et de l'acceptation sereine de ses propres qualités et défauts, de ses peurs, de ses craintes et de ses angoisses.

La citation: *« Mon symbole est la mort de la lumière et la flamme de la mort. En moi toute étincelle s'éteint pour renaître tonnerre et éclair. Les ténèbres elles-mêmes ne brûlent-elles pas en moi? »* ne fait que souligner l'une des obsessions les plus fortes de Cioran, à savoir la mort. Selon l'auteur, la mort constitue la seule vérité absolue de l'existence et la vie ne représente qu'une illusion passagère. Dans sa perspective, les êtres humains sont donc condamnés à vivre avec cette conscience de la mortalité et à l'affronter à chaque instant de leur vie.

« Je voudrais exploser, couler, me décomposer, que ma destruction soit mon oeuvre, ma creation, mon inspiration; m'accomplir dans l'anéantissement, m'élever, dans un élan démentiel, au-delà des confins, et que ma mort soit mon triomphe. Je voudrais me fondre dans le monde et que le monde se fonde en moi, que nous accouchions, dans notre délire, d'un rêve apocalyptique, étrange comme une vision de la fin et magnifique tel un grand crépuscule[19]*. »*

Cioran déborde et manifeste son désir ardent de se décomposer spirituellement, d'identifier ses composantes personnelles en se consacrant totalement à l'ascension tant rêvée vers l'absurde révélateur et réconfortant.

---

[16] Ibidem, p. 47
[17] Ibidem, p. 51
[18] Ibidem, p. 60
[19] Ibidem, p. 61

Se mêlant, se fondant dans le monde, il espère atteindre l'accomplissement tant attendu et l'élévation magnifique qui s'apparente à un phénomène apocalyptique complexe.

« L'éternité ne se laisse comprendre qu'en tant qu'expérience, comme quelque chose de vécu[20]. »

« Vivre dans la conscience aigue de la fatalité, de sa propre impuissance devant les grands problèmes qu'on ne peut poser sans s'impliquer tragiquement, c'est affronter directement l'interrogation capitale qui se dresse devant ce monde.[21] »

Par cette formulation, Cioran souhaite capter véritablement les états d'âme et les expériences vécues lorsque chacun prend conscience de la finalité de la vie.

« La connaissance se confond avec les ténèbres. Je renoncerais volontiers à tous les problèmes sans issue en échange d'une douce et inconsciente naïveté. L'esprit n'élève pas: il déchire.[22] »

À chaque fois, l'enquêteur rencontre des récits du voyage complexe que l'auteur entreprend pour obtenir la révélation ultime. Cependant, on retrouve également une confirmation indirecte de Cioran quant à l'effort psychologique et émotionnel qu'implique une telle aventure.

« Car seul l'amour vous révèle votre déchéance. Celui qui a vu la mort en face peut-il encore aimer? Peut-il mourir d'amour?[23] »

Bien qu'il y ait tant d'indices, de preuves, de témoignages directs ou indirects sur l'obsession du thème de l'identité, l'enquêteur est à la fois choqué et impressionné de faire la découverte des éléments romantiques insérés de manière naturelle, comme une partie intégrante du contenu du texte proprement dit.

« Il y a en moi plus de confusion et de chaos que l'âme humaine ne devrait en supporter. Vous trouverez en moi tout ce que vous voudrez.[24] »

On remarque aussi souvent chez Cioran le plaisir d'exposer en détail les états d'esprit et les expériences troublantes qui le rongent de l'intérieur.

Toutefois, même s'il admet tout au long de son œuvre que cette tentative de découvrir sa véritable identité le consume entièrement, il apprécie dans les lignes qui suivent ceux qui le font et qui ne restent pas impassibles.

« Comment oserait-on encore parler de la vie lorsqu'on l'a anéantie en soi? J'ai plus d'estime pour l'individu aux désirs contrariés, malheureux en amour et désespéré, que pour le sage impassible et orgueilleux.[25] »

Dans le but de comprendre le sens de l'existence humaine et de définir sa propre identité, le philosophe analyse soigneusement ses émotions et ses pensées, en essayant d'identifier la racine de son désespoir et de sa souffrance intérieure.

« L'existence du sage est vide et stérile, car dépourvue d'antinomies et de désespoir. Mais les existences que dévorent des contradictions insurmontables sont infiniment plus fécondes. La résignation du sage surgit du vide, et non du feu intérieur. J'aimerais mille fois mieux mourir de ce feu que du vide et de la résignation.[26] »

[20] Ibidem, p. 70
[21] Ibidem, p. 77
[22] Ibidem, p. 85
[23] Ibidem, p. 90
[24] Ibidem, p. 95
[25] Ibidem, p. 97
[26] Ibidem, p. 99

Son affinité musicale est clairement exposée dans la citation suivante: *« L'art qui exprime le mieux l'infini n'est-il pas la musique, qui fond les formes en une fluidité au charme ineffable? [27]»*

Extrêmement concentré et déterminé à apporter de nombreuses preuves au dossier, l'enquêteur a l'impression d'être arrivé au bout du processus, mais il décide de faire des recherches sur le livre « Exercices d'admiration. »

« Non seulement il a été son propre commentateur, mais encore tous ses ouvrages ne sont qu'une autobiographie plus ou moins camouflée, une introspection savante, un journal de son esprit, une promotion de ses expériences, de n'importe laquelle de ses expériences, au rang d'événement intellectuel, un attentat contre tout ce qu'il pouvait y avoir en lui d'irréflechi, une rébellion contre ses profondeurs. [28]»

En approffondissant les réflexions cioraniennes envers Valéry, on commence à se poser des questions et on se sent forcé à mettre en évidence la référence insinuée à sa propre pensée car assurément il y a une ressemblance frappante. Cioran se jette dans la réalisation de l'esquisse valéryenne mais à chaque mot rédigé, on a le sentiment d'être temoins non consentants à l'élaboration de son autobiographie. Les expressions soutiennent nos affirmations, en laissant l'impression d'être soigneusement sélectionnées, ayant certes un rôle bien établi de faciliter la création de l'image visuelle et perceptive.

On saisit en verité, le besoin aigu de l'auteur de mettre en lumière l'identité de Valery, mais aussi une è une, celles des autres écrivains parcourus et dressés simultanément dans les lignes aux significations riches de l'oeuvre féconde.

« Et Valéry en effet ne sera jamais entier, il ne s'identifiera ni aux êtres ni aux choses, il sera à côté, en marge de tout, et cela non point par quelque malaise d'ordre métaphysique, mais par excès de réflexion sur les opérations, sur le fonctionnement de la conscience.[29] »

Une autre page surprend le même envie metaphysique incroyable de définir si possible l'identité des auteurs mentionnés un après l'autre, avec une ferveur progressive pleine d'admiration assumée.

« L'effort de se définir soi-même, de s'appesantir sur ses propres opérations mentales, Valéry l'a pris pour la véritable connaissance[30]. »

En ce qui qui concerne Beckett, Cioran procède à suivre le trajectoire de la recherche identitaire comme s'il était vraiment motivé et guidé par cette fixation perçante, grâce au verbe « deviner » en impliquant et en suggérant une dose de hasard tant nécessaire pour y parvenir.

« Pour deviner cet homme séparé qu'est Beckett, il faudrait s'appesantir sur la locution « se tenir à l'écart », devise tacite de chacun de ses instants, sur ce qu'elle suppose de solitude et d'obstination souterraine , sur l'essence d'un être en dehors, qui poursuit un travail implacable et sans fin[31]. »

Dans le cas Michaux, *« Cette passion de se saisir, cette prise de conscience exhaustive, se ramène à un ultimatum qu'il ne cesse de s'adresser, à une incursion dévastatrice dans les zones*

---

[27] Ibidem, p. 109

[28] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, pp.75-76

[29] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 92

[30] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 94

[31] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 99

les plus obscures de son être.[32] *»* une autre preuve sans conteste de l'essai d'accentuer les traits identitaires des auteurs choisis par Cioran ressort d'un coup en explorant le jeu des mots parfaitement liés avec l'objectif de reconstituer un voyage personnel de découverte et développement à un niveau extrêmement profond. Même le choix du mot « passion » suggère en effet l'implication totale, le dévouement intégral sans limites, sans contraintes et sans retour, en animant la connexion au subconscient.

« Quand il est parvenu à quelque expérience limite, à un absolu impur, où il vacille, où il ne sait plus où il est, il ne manque jamais de recourir à une tournure familière ou cocasse, pour bien signifier qu'il est encore lui-même, qu'il se rappelle qu'il expérimente, qu'il ne s' identifiera jamais complètement avec aucun des instants de sa quête[33]*. »*

Cette citation renvoit ouvertement à certains instants de la vie, à quelques expériences touchantes où on a quelquefois l'impression de perdre tout sens de la réalité et s'approprier des états extrêmement étranges et déformés. Les mêmes paroles transmettent à la fois l'idée qu'on doit nettement nous regrouper pour retrouver la vraie pensée intérieure, ce qui nous appartient, ce qui nous décrit pleinement et nous différencie complètement de ceux qui nous entourent.

En parlant de Borges dans la letrre adressée à Fernando Savater, Cioran passe soudain à la présentation de sa propre identité en exposant ses préférences en matière de lecture, d'écriture, de culture et notamment de philosophie.

« Je n'ai jamais été attiré par des esprits confinés dans une seule forme de culture. Ne pas s'enraciner, n'appartenir à aucune communauté, - telle a été et telle est ma devise. Tourné vres d'autres horizons, j'ai toujours cherché à savoir ce qui se passait ailleurs. À vingt ans, le balkan ne pouvait plus rien m'offrir. C'est le drame, et l'avantage aussi, d'être né dans un espace culturel mineur, quelconque. L'étranger était devenu mon dieu. D'où cette soif de pérégriner à travers les littératures et les philosophies, de les dévorer avec une ardeur maladive[34]*. »*

Ce qui ressort très facilement du témoignage de Cioran, c'est que l'auteur n'a pas peur d'exprimer ouvertement et sans complexe les préoccupations littéraires et philosophiques qui lui assurent la joie et l'épanouissement.

« Puisque vous voulez savoir ce que j'aime le plus chez Borges, je vous répondrai sans hésiter que c'est son aisance dans les domaines les plus variés, la faculté qu'il a de parler avec une égale subtilité de l'Éternel Retour et du Tango. Pour lui tout se vaut, du moment qu'il est le centre de tout. La curiosité universelle n'est signe de vitalité que si elle porte la marque absolue d'un moi, d'un moi d'où tout émane et où tout aboutit: souveraineté de l'arbitraire, commencement et fin que l'on peut interpréter selon les critères les plus capricieux.[35] *»*

À mon avis, les passages dans lesquels Cioran manifeste si honnêtement son appréciation pour les écrivains choisis constituent les plus beaux moments de l'ouvrage "Exercices d'admiration".

Pour quiconque souhaite entreprendre une enquête similaire, les œuvres de Cioran constituent une source incroyablement riche de preuves démontrant la recherche d'une identité

---

[32] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 144

[33] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 148

[34] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 162

[35] Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986, p. 164

spirituelle. Le corpus abonde en éléments de ce type, apportant la satisfaction et l'épanouissement à celui qui s'engage dans une telle démarche.

BIBLIOGRAPHY

Cioran, Emil., « *Sur les cimes du désespoir* », Éditions de L'Herne, Paris, 1990.

Cioran, Emil., « *Exercices d'admiration. Essais et portraits* », Éditions Gallimard, Collection Arcades Paris, 1986

Ricoeur, Paul, *« Lectures 3, Aux frontières de la philosophie »*, Seuil, Paris, 1999

Ricoeur, Paul, *« Soi-même comme un autre* », Seuil, Paris, 1990